ثقافة الصورة

دراسات أسلوبية

الدكتور

عمر عتيق

أستاذ البلاغة

جامعة القدس المفتوحة - فلسطين



ثقافة الصورة

دراسات أسلوبية

د. عمر عتيق

تقديم

تشكل ثقافة الصورة حيزا مائزا في الخطاب الثقافي ، وتكاد الصورة تتفوق على ثقافة الكلمة في كثير من مقامات الخطاب السياسي والاجتماعي ، ولعل المثيرات البصرية والإيحاءات الدلالية المتوافرة في خطاب الصورة أكثر تأثيرا وإثارة من المثيرات الدلالية التي يحويها الخطاب المقروء أو المسموع ، ولا يخفى أن الشفافية وغياب القناع الدلالي في ثقافة الصورة يوفران قطاعا واسعا من المتلقين على اختلاف مشاربهم الأيدلوجية وانتماءاتهم الطبقية .

وأزعم أن التلقي بوساطة العين التي تشاهد التجسيم لفكرة أو حدث أكثر تأثيرا في الوعي والإدراك ، وأكثر رسوخا في اللاوعي من تلقي النص المقروء أو المسموع ، كما أن صورة واحدة تستطيع أن تختزل قضية كبرى يحتاج التعبير عنها مقالا مطولا أو كتابا ، ومن خصائص تلقي الصورة قدرتها على إضاءة فكرة بزمن قياسي ، إذ إن نظرة واحدة

للصورة تخلق فضاءات دلالية وإيحاءات رمزية ، وترسم من الآفاق الفكرية والمعرفية ما يعجز عنه الخطاب المكتوب أو المسموع .

وتتوزع ثقافة الصورة على فضاءات فنية مختلفة ، نحو الفضاء الفوتوغرافي والفضاء التشكيلي والفضاء الكاريكاتيري ، وكل فضاء يمتاز بتقنيات فنية وأبعاد هندسية مشبعة بالإيحاءات الدلالية ، ونظرا لخصوصية التقنية الفنية لكل فضاء ينبغي دراسة الصورة وفق نوعها .

ولا يخفى الدور الوظيفي للصورة في الخطاب الثقافي السيميائي ، فقد أضحت الصورة قناة تواصل مائزة تملك قدرة على منافسة الكلمة في كثير من السياقات والمقامات ، وتعود تلك القدرة إلى حزمة من المواصفات ،نحو غياب القناع الدلالي ، إذ تتجلى الدلالة في الصورة أكثر من دلالة الكلمة التي قد تتحصن خلف الأقنعة والرموز والإيحاءات ، ويفضي هذا الجلاء الدلالي للصورة إلى اتساع دائرة المتلقين الذين يتفاعلون مع دلالة الصورة ، أما التفاعل مع الكلمة فقد يقتضي خصوصية ثقافية فكرية وأبعادا أيدلوجية مقصورة على نخبة من المتلقين . كما أن الصورة تمنح المتلقي فضاء تأمليا يتسع لكل الأحداث التي تعبر عنها ، ويستوعب الأطياف الوجدانية التي تنجم عن تفاعل المتلقي مع الصورة .

1 – صورة القدس في فن الكاريكاتير

اخترت الفضاء الكاريكاتيري في موضوع القدس بهدف الكشف عن الظواهر الأسلوبية الفنية التي تجلت في صورة الكاريكاتير الذي يعالج الأبعاد السياسية التي تشكل تحديا للأمتين العربية والإسلامية ، وتعالج الدراسة حزمة من الظواهر الأسلوبية الفنية وذلك على النحو الآتي :

أولا : التناص

1- التناص الأسطوري

يستحضر الخطاب الكاريكاتوري مخزونا تاريخيا موغلا في القدم تقترب أحداثه من المعطيات الأسطورية ؛ إذ يربط بين سد مأرب العظيم الذي تهدم بسبب الفئران التي قرضت قواعده وأركانه ، والمسجد الأقصى المبارك الذي تهدده الحفريات الإسرائيلية المتواصلة منذ احتلال القدس عام 1967.

ولا يخفى أن الرواية التي تربط انهيار سد مأرب بالفئران تحتاج إلى إعادة تمحيص وقراءة

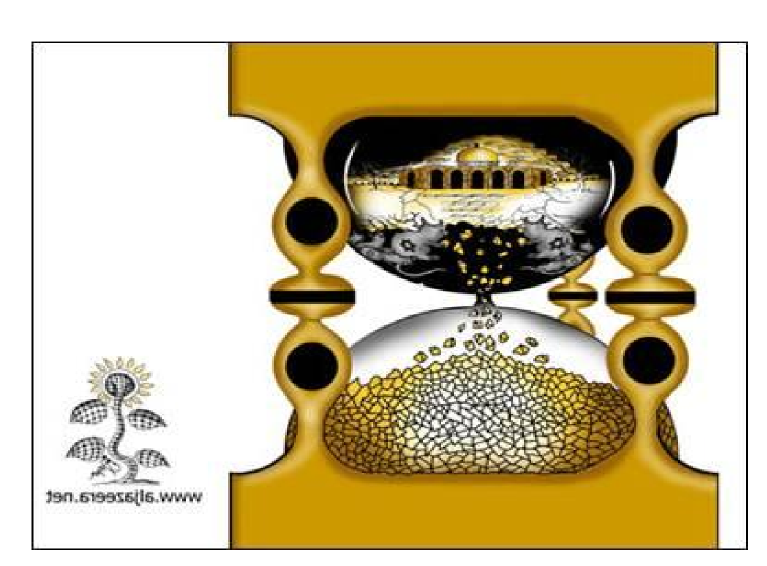


وفق المنظور الجيولوجي ، ولكن ما يعنينا في هذا السياق هو الدلالة السيميائية التاريخية لصورة الفئران التي تنتشر على حروف كلمة (هدم) ، وهي دلالة تختزل مخزونا ثقافيا ينذر بالعاقبة الوخيمة لاستمرار الحفريات تحت المسجد الأقصى ،

ولا تقتصر دلالة صورة الفئران في هذه اللوحة على الربط بين انهيار سد مأرب ، وهدم المسجد الأقصى بسبب الحفريات ، بل تدل الصورة على خطورة العامل الزمني ؛ فقد استغرقت الفئران في قرض أسفل السد فترة طويلة ، كذلك مضى على الحفريات أسفل المسجد الأقصى أكثر من ثلاثين عاما . وقد اشتمل البناء الفني للوحة على محورين أسلوبيين ؛ الأول : البنية السطحية للوحة التي تتمثل بالدال الكتابي لكلمتي (هدم والأقصى) ، ولا يخلو هذا المحور من مثيرات فنية ونفسية ، فكلمة الأقصى بلونها البرونزي تحوي بعدا هندسيا جماليا ، وكلمة (هدم) بلونها الأسود وهيئة حروفها تمنح اللوحة فضاء نفسيا

مشبعا بالخوف والترقب والتوتر . والثاني : البنية العميقة التي تتجسد بمثيرين أسلوبيين وهما صورة الفئران – وقد تقدمت دلالتها – ، وعدد الفئران في الصورة ، إذ إن ظهور ستة فئران في الصورة ليس أمرا عفويا ، بل هو خطاب سياسي توراتي مبأر ، فالعدد ستة يرمز إلى النجمة السداسية أو ما يعرف بنجمة داود ، وما دام هدف الحفريات هو محاولات يائسة للعثور على هيكل سليمان المزعوم ، فإن عدد الفئران الستة ينسجم مع الدلالة التوراتية المزعومة التي تكمن في النجمة السداسية وهي العثور على الهيكل تحت المسجد الأقصى .

وإذا كان عدد الفئران هو الذي أفضى إلى تناص توراتي يزعم أن الهيكل موجود تحت الأقصى فإن اللوحة التالية تُظهر النجمة السداسية على الفئران ، وبهذا تصبح دلالة التناص التاريخي والتوراتي أكثر شفافية من الدلالة التي تضمنتها اللوحة السابقة



كما تظهر اللوحة مقدار الحفريات المستمرة منذ أكثر من ثلاثة عقود وهو ما يتضح في

صورة تساقط الأتربة والحجارة من الأعلى إلى الأسفل . وقد اعتمدت اللوحة الأولى على الدال الكتابي للدلالة على المسجد الأقصى ، في حين اعتمدت اللوحة الثانية على الدال التجسيمي ، وهما خياران أسلوبيان يتفاعلان مع مستويات التلقي التي تتوزع على المثيرات البصرية والكتابية . ولو أنعمنا النظر في اللوحة الثانية لتبدى لنا بعد أسطوري يتمثل بظهور ما يشبه قطّين بمحاذاة الفئران ، ويكشف وجود القطط بالقرب من الفئران عن وعي دقيق بأسطورة انهيار سد مأرب ، إذ تروي الأسطورة أن أهل مأرب قد ربطوا القطط للقضاء على الفئران التي تقرض أسفل السد ، واللافت أن القطين اللذين ظهرا في اللوحة لم يقوما بالواجب المنوط بهما وفق الأسطورة ، ولعل في هذا إشارة إلى التقاعس عن حماية المسجد الأقصى .

2- التناص التاريخي



يوظف المشهد الكاريكاتوري أبرز الأحداث التاريخية التي تمور في الوجدان العربي ، وتشكل عصبا نابضا في الخطاب الثقافي ، وقد استلهم فنان

الكاريكاتير الصورة الذهنية لمحاولة أبرهة الحبشي الذي عزم على هدم الكعبة وموقف أهل مكة الذين لاذوا بالجبال والشعاب خوفا من بطش أبرهة ، والكلمة الخالدة لعبد المطلب ((للبيت رب يحميه)) في اللوحة التالية التي تجسد همجية الاحتلال من خلال شراسة آلياته التي تسعى إلى اقتلاع المسجد الأقصى ، ولا يخفى أن البناء الفني للوحة ينهض على ثنائية القوة والضعف ؛ قوة الاحتلال ممثلة بمقدمة الجرافة التي اتخذت صورة الفك المفترس ، وضعف الموقف العربي والإسلامي الذي رفع مقولة عبد المطلب (للبيت رب يحميه) . وأزعم أن في اللوحة تناصا لونيا ؛ فاللون الأسود في أعلى اللوحة يجسد غياب آفاق الأمل بخلاص الأقصى من محنته ، واللون الذي يقترب من اللون الرمادي يجسد الواقع الرسمي المرير . ويمكننا أن نتسامى على هذا الزعم التشاؤمي إذا أعدنا استنطاق اللوحة لنتفاعل بمقولة (للبيت رب يحميه) ، على اعتبار أن الخلاص والتحرر وعد رباني .

وترصد صورة الكاريكاتير محنة الرسول عليه السلام حينما هاجر من مكة إلى المدينة ، وتربط بين مناجاة الرسول عليه السلام لمكة ومناجاة الفلسطيني للوطن ممثلا بالقدس كما يتجلى في هذه



اللوحة التي وقع في نصها الأصلي بعض التغيير ، فالفلسطيني الذي نزح عن الوطن يناجي القدس التي تمثل في وجدانه فلسطين كلها قائلا :

((والله يا فلسطين انك أحب البلاد ....ولولا أني أكرهت على الخروج منك لما خرجت)) ، وهي مناجاة تستحضر مناجاة الرسول عليه السلام لمكة بقوله : ((والله إنك لأحب أرض الله إلي ولولا أن أهلك أخرجوني منك ما خرجت)) وتتضمن البنية العميقة للتنـــاص فـــي الحديث الشريف بعدا عقائديا سياسيا،فكما عاد الرسول الكريم إلى مكة فاتحا منتصرا فـــإن عودة اللاجئين إلى وطنهم أمر حتمي.

وتستحضر لوحة الكاريكاتير استجابة الخليفة المعتصم لصرخة المرأة المسلمة في عمورية (وامعتصماه) ، وتجسد اللوحة مفارقة في الاستجابة ، فالمعتصم استجاب لنداء الندبة والاستغاثة ، فجهز جيشا وفتح عمورية، أما صرخة المرأة التي تماهت مع القدس فلم تلق استجابة من أحد . وقد تجلى الخطاب الساخر في لغة



اللوحة من خلال البنى الصرفية (أنا اسمي عصام ، أنا اسمي عاصم ، أنا اسمي عصمت) التي تمثل سلبية الموقف الرسمي . ولا يخفى أن هذه البنى الصرفية الاشتقاقية تجسد حالة الانفصام بين منظومة القيم زمن المعتصم وثقافة القيم في الزمن الحاضر .

ويحرص الخطاب الكاريكاتيري على توظيف أبرز المثيرات البصرية والذهنية التي تتجسد فيها أمجاد الماضي ومآسي الحاضر ؛ كما هي الحال في اللوحة التي تربط بين القدس وصلاح الدين الأيوبي الذي يظهر باكيا على



حال القدس ، ويعد الربط بين صورتي القدس وصلاح الدين من أبرز المثيرات الأسلوبية النفسية التي تحقق استجابة مائزة

لدى المتلقي من حيث التأثر والإثارة . وقد تضمنت اللوحة تناصا أدبيا مستمدا من قول أبي فراس الحمداني الذي كان أسيرا في قلعة الروم :

سيذكرني قومي إذا جد جدهم   وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

وبهذا تكون اللوحة قد حوت تناصا مركبا من أربعة أبعاد ؛ الأول : البعد التاريخي المشبع

بظلال الأمجاد وراية الانتصار ويمثله تحرير صلاح الدين للقدس . والثاني : البعد السياسي المتخم بالويلات والمآسي ويمثله واقع القدس وفلسطين . والثالث : البعد الأدبي الذي يربط بين حال الشاعر الفارس أبي فراس الذي عاتب ابن عمه سيف الدولة الذي تأخر عن إطلاق سراحه في بيته السابق من جهة ، وحال الأقصى الأسير الذي ما زال ينتظر صلاح الدين ليحرره أو سيف الدولة ليفك أسره . والرابع : البعد اللوني الذي يتمثل باللون الأصفر الذهبي في قبة المسجد وفي خلفية صورة صلاح الدين ، وهو لون يدل على أمرين ؛ الأول اندغام المسجد الأقصى بشخصية صلاح الدين ، والثاني : الإشارة إلى الراية الصفراء التي اتخذها صلاح الدين علما وشعارا .

3 – التناص الإسلامي



يختار رسامو الكاريكاتير الشعائر المقدسة والمناسبات الدينية للتعبير عن الصورة المأساوية للقدس ، ولعل الخطاب السيميائي الذي ينهل من معين المشاهد المقدسة والثوابت العقائدية هو من أقدر المؤثرات السيميائية تأثيرا على المتلقي ؛ لأن من اليسير الكشف عن حرارة العاطفة الدينية واتقادها ولو علاها رماد النسيان أو أصابها فتور العزيمة زمنا ما . ولو تأملنا هذه اللوحة التي تصور شعائر التلبية في موسم الحج لتبين لنا أن ألسنة الحجيج تلهج بالتلبية (لبيك اللهم لبيك) بينما تنطق أعضاؤهم المصابة بالتلبية للأقصى ، إذ ظهرت عبارة (لبيك يا أقصى) على العين المسمولة للحاج الأول ، وعلى اليد المكسورة للحاج الثاني ، وعلى عكاز الحاج الثالث ، ولا يخفى أن الحجاج الثلاثة يمثلون جرحى الانتفاضة الفلسطينية . كما أن الخطاب اللغوي الذي يجمع بين دلالة التلبية الربانية ودلالة التلبية للأقصى مستمد من الخطاب القرآني الذي جمع بين المسجد الحرام والمسجد الأقصى في آية الإسراء والمعراج ، وبهذا يغدو الخطاب اللغوي في اللوحة منبها أسلوبيا للتأكيد على قدسية المسجد الأقصى ، ومثيرا عقائديا لينهض المسلمون بواجبهم الديني .

وفي المشهد ذاته يعتلي حاج قمة الجبل في ثياب الإحرام وهو يتأمل ملايين الحجيج الذين يطوفون حول الكعبة ، ويدعو أن يحج هؤلاء الملايين إلى المسجد



الأقصى ، وليس الحج في عبارة الدعاء هو حج الفريضة ، بل هو تحريض للملايين لتحرير الأقصى أو هو دعاء تفاؤل يحمل في حناياه دعوة لزيارة الأقصى بعد تحريره .

وتستثمر لوحة الكاريكاتير الثوابت العقائدية في سياق الدعاء للأقصى ونصرته وبخاصة في ليلة القدر المباركة كما يتجلى في اللوحة التي يظهر فيها الفلسطيني متضرعا إلى الله سبحانه وتعالى في ليلة القدر ، ولا شك أن توافر عنصر الإيقاع بوساطة



القافية في عبارات الدعاء ،وحرارة الدعاء الذي يتمثل بالدموع التي يذرفها الداعي يضاعفان تفاعل المتلقي مع الخطاب اللغوي الديني . ويحمل الحاجز الحديدي الذي يفصل

بين الأقصى والفلسطيني المتضرع في ليلة القدر دلالتين ؛ الأولى رمزية تجسد الأقصى أسيرا لدى الاحتلال ، كما يمكن أن نقرأ في عدد قضبان الحاجز الحديدي وهي ستة قضبان رمزا آخر وهو رمز توراتي يشير إلى النجمة السداسية ، والدلالة الثانية واقعية تجسد منع الفلسطينيين من الوصول إلى المسجد الأقصى للصلاة فيه ، وسنعرض لهذه القضية في حنايا الدراسة .

وقد تغيب صورة الإنسان الداعي المتضرع في ليلة القدر ، فيعمد الفنان إلى توظيف عنصر الأنسنة كما يتجلى في هذه اللوحة التي بدا فيها هلال المسجد الأقصى إنسانا داعيا متوكلا على الله سبحانه وتعالى من خلال عبارة (الله كريم) ، وتضيف هذه اللوحة بعدا عقائديا آخر



ممثلا بعبارة (الجمعة الأخيرة) التي تشتمل على ظلال العبادة والخشوع والتقرب إلى الله سبحانه وتعالى . كما أن الأسلاك الشائكة التي تظهر على يسار اللوحة تدل على الحصار المفروض على القدس عامة والمسجد الأقصى خاصة . وينبغي أن أنوه إلى أن عبارة

الدعاء (الله كريم) تمثل أيقونة لغوية تتردد على ألسنة الفلسطينيين تعبيرا عن الأمل بزوال الاحتلال ، وتتسم عبارة (الله كريم) بازدواجية دلالية في المجتمع الفلسطيني ، فهي تستخدم في السراء والضراء ، فحينما تشتد وطأة الاحتلال يكثر ترديدها انطلاقا من التوكل على الله ، وحينما تلوح بشائر الخلاص في الأفق البعيد يكثر ترديدها شكرا وحمدا لله .

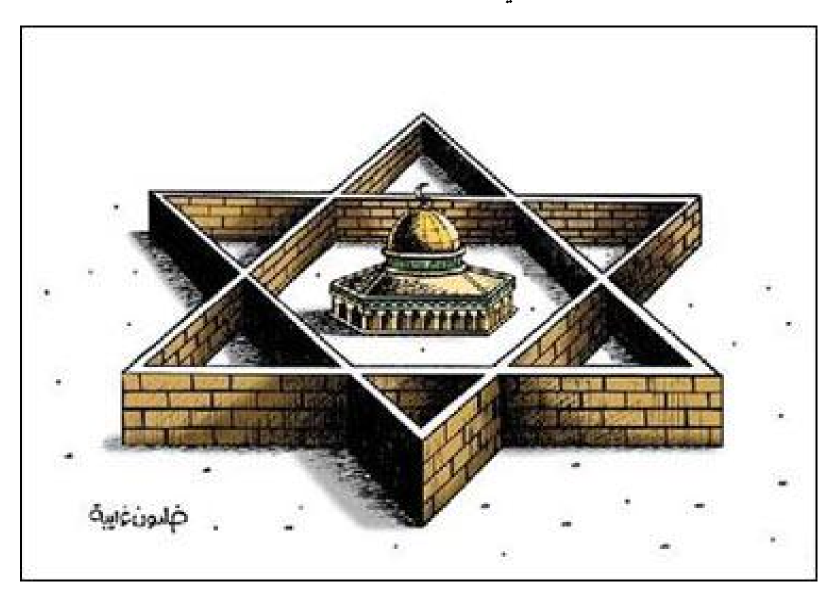
4 - التناص الصهيوني

تبرز في الخطاب الكاريكاتوري صورة النجمة السداسية مقترنة بالقدس والمسجد الأقصى ، وقبل بيان التناص التوراتي الصهيوني للنجمة السداسية يحسن بنا أن ننوه إلى أمرين ؛ الأول : اختلاف المؤرخين والباحثين حول أصل النجمة السداسية ، فقد ذهب بعضهم إلى أن النجمة السداسية رمز هيروغليفي في الديانات المصرية القديمة يصور أرض الأرواح أو هو رمز للإله (أمسو) . وذهب بعضهم أن النجمة السداسية في الديانة الهندوسية رمز للثنائيات الكونية كالماء والنار ، ويرى بعضهم أنها رمز فلكي في الديانة الزرادشتية . وقد نشرت جريدة الشرق الأوسط أن باحثا مصريا قد توصل إلى أن نجمة داود زخرفة إسلامية ولا علاقة لليهود بها (جريدة الشرق الأوسط 10 يونيو (حزيران) 2008 العدد 10787) .

والأمر الثاني أن مزاعم مستمدة من تفسير التوراة تزعم أن درع الملك داود كان يشبه النجمة السداسية . وقد اختارت الحركة الصهيونية عام 1879 النجمة السداسية شعارا لها وفق اقتراح تيودور هرتسل في أول مؤتمر صهيوني في مدينة بال . وقد ظهرت النجمة السداسية على علم الكيان الصهيوني بعد النكبة 1948 بستة أشهر .

وما يعنينا مما تقدم أن النجمة السداسية تجسد واقعا سياسيا صهيونيا في فلسطين المحتلة ، وقد أضحت شعارا صهيونيا لكل مناحي حياتهم العسكرية والمدنية.

واستئناسا بما تقدم يمكن تأمل اللوحة التالية التي تصور القدس محاطة ومحاصرة بالنجمة السداسية ، ولا يخفى أن هذا التناص الهندسي يحوي خطابا مضمرا ، يمكن الكشف عن شفرته



ما دام رمز النجمة السداسية أضحى معلوما ؛ فهذا التناص الهندسي يحمل في طياته تهويد القدس وهدم الأقصى لبناء الهيكل المزعوم . وقد

تضمن البناء الفني للوحة هذه الدلالات من خلال إحاطة النجمة بالجهات جمعيا وهذا يعني

تهويد القدس والقضاء على هويتها الإسلامية العربية ، كما تظهر أضلاع النجمة مبنية بالحجارة وهذا يعني بناء الهيكل المزعوم مكان المسجد الأقصى . وإذا كان فنان الكاريكاتير الذي أبدع هذه اللوحة قد سجل براعة في التقنية الهندسية للمعمار الفني للوحة ، واستطاع أن يضمنها تناصا دلاليا ، معلنا ومضمرا ، إلا أنه وقع فيما يقع فيه كثير من الناس على اختلاف مشاربهم ومستوياتهم الثقافية والاجتماعية ؛ فقد رسم صورة قبة الصخرة بدلا من

المسجد الأقصى ، وهي قضية ينبغي التنويه لخطورتها وبخاصة في وسائل الإعلام المرئية والمكتوبة ، فالحفريات تجري أسفل المسجد الأقصى الذي تستهدفه سلطات الاحتلال ، والمسجد الأقصى هو المستهدف والمهدد بالانهيار ، أما قبة الصخرة فهي مسجد أموي لا يرتقي في قداسته وأهميته التاريخية ما يحظى به المسجد الأقصى من قدسية وأهمية تاريخية ، ولا يخفى أن قبة الصخرة وحائط البراق وكل الساحات المجاورة هي جزء من المسجد الأقصى . ولا شك أن تصدير الإعلام العربي والإسلامي والدولي لصورة قبة الصخرة بدلا من صورة المسجد الأقصى أمر يستحق التوقف والانتباه . ومن المثير كذلك أن يحظى مسجد قبة الصخرة بالعناية والزخرفة والطلاء المذهَب أكثر مما يحظى به المسجد الأقصى .

وفي لوحة أخرى تبدو النجمة السداسية مشنقة تتدلى أمام القدس ، يمسك بها صهيوني متطرف كما يبدو من هيئته وزيه الديني وهي هيئة يُعرف بها المستوطنون المتطرفون ،



ولعل عدم وضع قبة المسجد داخل المشنقة السداسية يدل على مرحلة الاستعداد قبل تنفيذ الجريمة ، ويحمل هذا البعد الدلالي إنذارا نهائيا قبيل وقوع الكارثة ، كما أن الخطاب اللغوي التحريضي في أعلى اللوحة يعزز هذا البعد الدلالي .

5 – التناص الشعبي

حرص البناء الفني لصورة الكاريكاتير على توظيف الموروث الشعبي في تجلياته السلوكية والذهنية ، ولعل التناص الشعبي برموزه وصوره ولغته هو أقرب أشكال التناص إلى ذهن المتلقي ووجدانه ؛ لأن دلالته



التناصية تتسم بالشفافية والعفوية ، كما يتجلى في

اللوحة التالية التي تتضمن موروثا شعبيا سلوكيا وهو قراءة الكف ، إذ يبدو الفلسطيني يقرأ كفه ليتنبأ بمستقبل القدس ، واللافت أن الفلسطيني يقرأ كفه بنفسه ، فمن المعلوم أن قراءة الكف تتم من شخص آخر يقرأ لغيره ، ويدل هذا التحول في طقوس قراءة الكف أن واقع القدس ومستقبلها لا يحتاج إلى كاهن أو عرّاف في ضوء المعطيات السياسية الحالية . وقد تضمنت اللوحة مثيرات فنية دلالية تنسجم مع نتيجة قراءة الكف ؛ فقد ظهرت مساحة دائرية سوداء خلف صورة القدس ، وظهر ظل جندي الاحتلال مشرعا سلاحه خلف صورة الفلسطيني للدلالة على الواقع المأساوي لمستقبل القدس وفق الواقع السياسي الحالي .

ومن الموروث الشعبي في الثقافة العربية (وهو موروث ينبغي أن يصوب) أن النعامة تدفن رأسها في الرمال خوفا من أعدائها أو خشية أن يراها أحد ، وهو اعتقاد مجانب للحقيقة ، ولكن الفن الكاريكاتيري وظف هذا الاعتقاد على اعتبار أن ما استقر في الذهن الشعبي لا يتغير بسهولة أمام الحقائق العلمية . وقد بدت النعامة في اللوحة التالية رمزا

أو كناية عن

غفلة الوطن العربي عما يحدث في القدس ، وبخاصة أن التأمل في جسم النعامة يظهر أنه يجسد خريطة الوطن العربي ، وقد تمثلت ممارسات الاحتلال الهادفة إلى هدم الأقصى بالجرافة العسكرية التي تميزها النجمة السداسية . ولعل خلو اللوحة من اللغة يعود إلى شفافية التناص الذي يعبر عن دلالة النعامة وما يجري من حفريات في القدس وأسفل المسجد الأقصى .

6 – التناص الرقمي

يعتني المشهد الكاريكاتوري بتاريخ الأحداث السياسية التي تجسد المفاصل الرئيسة للقضية الفلسطينية ،وتعبر عن الحدث الرئيس بوساطة الأجندة الزمنية التي تُبرز تاريخا خالدا في الذاكرة السياسية نحو ما يظهر في الصورة الآتية التي تبرز تاريخ النكبة(15 مايو \ أيار)



ويدل النص المكتوب على القسم الأول من اللوحة على أن القدس تختزل مأساة فلسطين بأحداثها وأبعادها الزمنية ، فالإعلام الفلسطيني يبث أنشودة فيروز (يا قدس) في ذكرى النكبة ، وهذا يعني أن الخطاب الفني للقدس يعبر عن فلسطين كلها . ويكشف النص المكتوب في القسم الثاني من

اللوحة عن مثالب الإعلام الفلسطيني الذي يهتم بالنكبة ونتائجها اهتماما عابرا محددا بيوم 15 مايو الذي تصدح فيه الأغاني الوطنية التي تمجد القدس وتخلدها ، وفي اليوم التالي 16 مايو يتخلى الخطاب الإعلامي عن وظيفته الوطنية والقومية ، فيشرع ببث الأغاني العاطفية التي لا تمت للقدس وللقضية الفلسطينية بصلة . ولا ريب أن اختيار اسم الأغنية (يا قدس) لفيروز في اللوحة الأولى وأغنية (بلاش نتكلم في الماضي) لعمرو ذياب ، هو اختيار واع يحمل في حناياه خطابا مضمرا مركبا من دلالتين ، الأولى : تجسيد القدس للقضية الوطنية والقومية ، والثانية : غياب الدور الإعلامي الذي يكاد يقتصر على خطاب المناسبات .

وتوفر اللوحة الآتية امتدادا زمنيا لذكرى حريق المسجد الأقصى عام 1969 ، وإذا علمنا أن اللوحة الآتية قد رسمت عام 2001 فإن رقم (32) الذي يظهر باللون الأحمر على

اعتبار أنه منبه بصري ومثير ذهني هو المدة الزمنية التي مضت على حريق الأقصى حتى تاريخ رسم اللوحة . وقد تضمن الدال الكتابي على الجهة اليمنى من اللوحة (32 سنة ونارك يا أقصى لسه والعة) دلالة مجازية؛ إذ إن نار الأقصى

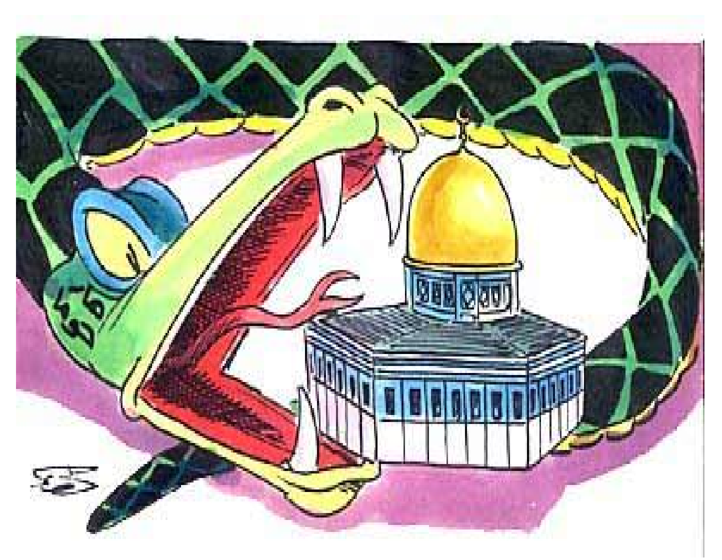


التي ما زالت مشتعلة هي نار الحزن وحرارة الوجدان الإسلامي على ديمومة احتلال الأقصى ، كما يتضمن الدال الكتابي على الجهة اليسرى (البركة في دماء الشهداء اللي حتطفيها) دلالة مجازية أخرى ؛ إذ إن الإطفاء هو التحرير ، وهي دلالة تتقاطع مع وظيفة الدم في الموروث الثقافي العربي ، فمن الراسخ في البنية الثقافية أن الدم يغسل العار ، وبهذا يكون البناء اللغوي المجازي للوحة قد نهض بثنائية مرارة الواقع (الاحتلال) وأمل المستقبل (التحرير) . وقد تماهت الدلالة المجازية الأولى مع السمات الفنية لصورة الفلسطيني الذي بدا منحي القامة باكيا .

ثانيا : الصورة الرمزية

1- الأفعى

لا يخفى تعدد الدلالات الرمزية للأفعى في اللاوعي الجماعي ، وقد اهتم الرسم الكاريكاتيري بالأفعى رمزا للشر والتدمير كما يبدو في اللوحة الآتية التي تصور



التفاف الأفعى حول القدس واستعدادها لابتلاع الأقصى ، وحركة الالتفاف التي تعد خاصية للأفعى في حالة التفافها حول الفريسة أو الضحية تشير إلى الحزام الاستيطاني الذي يلتف حول القدس التي يسعى الكيان الصهيوني إلى تحويلها إلى ما يسمى (القدس الكبرى) ، كما أن وقوع المسجد الأقصى بين فكي الأفعى رمز للحفريات التي تهدد بانهيار الأقصى ، ويعني الاسم العبري (حار حوما) الظاهر على عنق الأفعى المستوطنةَ التي أقيمت على (جبل أبو غنيم) جنوب

شرق القدس ، وقد أحدث بناء هذه المستوطنة في حينه ردود فعل عاصفة على الصعيدين العربي والدولي ، ولكنها انتهت إلى عاصفة في فنجان .

واللافت في التقنية الفنية للوحة أن أحد النابين للفك السفلي للأفعى قد استقر أسفل صورة المسجد وهو ما يدل على خطورة الحفريات الجارية أسفل المسجد الأقصى .

ولو وازنا بين اللوحة السابقة واللوحة الآتية نجد أن التقنية الفنية في اللوحة السابقة أكثر

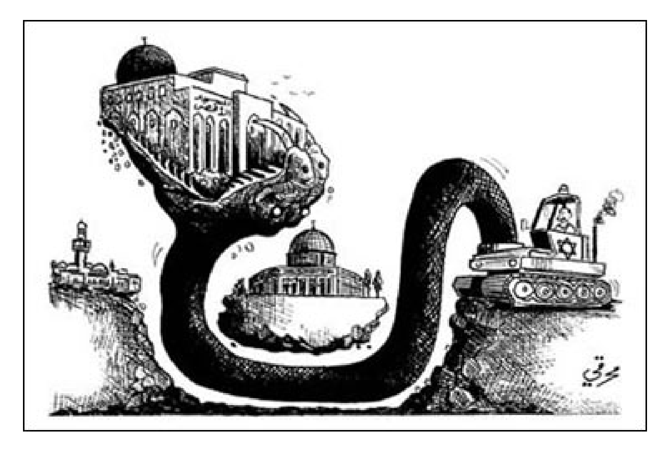


عناية بالإيحاءات الدلالية من حيث الالتفاف وهيئة الفكين وموضع الناب في الفك السفلي

وبسبب غياب التقنيات والإيحاءات جاءت اللوحة موسومة بـــ عبارة (إحاطة القدس بالمستوطنات) لتكون معينا للمتلقي على كشف الدلالة الرمزية للأفعى ، وأزعم أن الإيحاء الناجم عن المعمار الفني أكثر إثارة وتأثيرا من الدلالة الناجمة عن النص الكتابي

.

وتقفز اللوحة الآتية عن الواقع الراهن للقدس والمسجد الأقصى لتصور كارثة محتملة وهي



انهيار الأقصى ، إذ تبدو الأفعى التي انبثقت من آلة الهدم والتدمير الإسرائيلية قد التهمت المسجد الأقصى ، وبقيت قبة الصخرة آيلة للسقوط ، وقد ظهر بجانبها شخصان يجسدان جمهورا عاجزا عن ردة فعل .

2- المفتاح

يبرز المفتاح في غير لوحة رمزا لحق العودة إلى فلسطين ، ويحسن بنا أن ننوه إلى أن



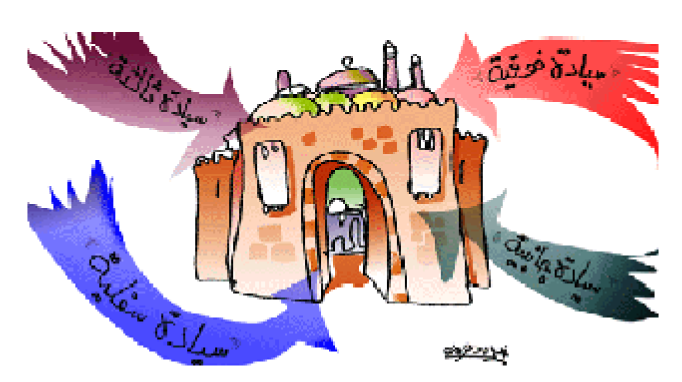
كثيرا من اللاجئين الفلسطينيين ما زالوا يحتفظون بمفاتيح بيوتهم التي نزحوا عنها ، ويعتزون بها ويعدونها حقا لا يُقبل التنازل عنه ، ويظهر المفتاح شعارا وطنيا في الاحتفالات والمسيرات في غير مناسبة .

ويجسد المفتاح في اللوحة الآتية جسد الوطن ، ويظهر قفصا صدريا يحمل رئتي الوطن

وعلى الرئة اليمنى تشغل القدس موضع القلب من الجسد الوطني . إن الجمع بين القدس والمفتاح في هذا التشكيل الفني تأكيد على أبرز الثوابت الوطنية للقضية الفلسطينية ، وهي ثوابت تتسم بالقداسة والخلود ؛ حق العودة ، وعودة القدس عاصمة للدولة الفلسطينية . كما أن الجمع بين المفتاح والقدس هو خطاب سياسي لرفض الحلول الجزئية ، أو أنصاف الحلول .



وتبدو القدس في اللوحة الآتية تاجا يعلو المفتاح في سياق الإصرار على الثوابت الفلسطينية من الرئيس الراحل ياسر عرفات الذي رفض التنازل عن القدس وحق العودة إلى الرئيس الحالي محمود عباس الذي يصر على الإرث السياسي الوطني ، ولكن التأمل في الأبعاد الفنية للصورة قد يفضي إلى جدل سياسي ؛ إذ يبدو المفتاح المتوج بالقدس معلقا في الهواء ، فهل يعد هذا الإيحاء الفني رهانا سياسيا على الرئيس الفلسطيني الحالي ؟



3- الاتجاهات

تعد إشارات الاتجاهات الأربعة

خطابا سيمولوجيا يتضمن دلالات رمزية لمضامين ثقافية متنوعة ، كما أن أي مؤشر إلى اتجاه أو زاوية أو منطقة ليس منبها بصريا لتوجيه عين المتلقي المشاهد بل هو منبه ومثير دلالي يتضمن خطابا ثقافيا ، فلو تأملنا

إشارات الاتجاهات في اللوحة الآتية لأدركنا أنها تحوي خطابا سياسيا يجسد إشكالية السيادة السياسية والدينية على مدينة القدس التي سعى الرئيس الأمريكي (بل كلينتون) إلى إيجاد صيغة توفيقية لحلها ، وقد انتهت إلى رفض الجانب الفلسطيني لها . ومن المعلوم أن إشكالية السيادة على القدس تتوزع على السيادة الفلسطينية والإسرائيلية والمشتركة والدولية وفق المنظور الأمريكي ، كما نصت المقترحات الأمريكية في حينه . ولا يخفى أن البناء الفني لإشارات الاتجاهات في اللوحة لا يتضمن رفضا لتقسيم السيادة فحسب ، بل يسجل موقفا ساخرا من فكرة تقسيم السيادة ، فالعبارات المكتوبة على الاتجاهات الأربعة (سيادة فوقية ، سيادة سفلية ، سيادة جانبية ، سيادة ثالثة) تحمل في حناياها سخرية لاذعة من فكرة تقسيم السيادة ، وتسجل في الوقت ذاته تأكيدا على وحدة السيادة الفلسطينية على القدس . كما أن الشكل الفني للإشارات الأربع يفضي إلى توتر عصبي لدى المتلقي ؛ لأن تداخل أنواع السيادة وإقحامها على المقدسات الإسلامية يشوه الموروث الثقافي في جانبيه الديني والقومي .

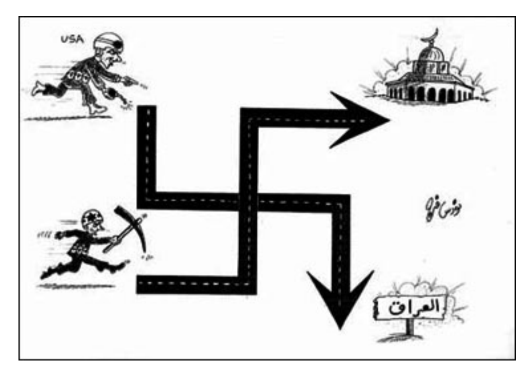
وتنهض إشارات المرور بدلالات رمزية ، إذ يتحول الوعي المروري في سياق المشاة

والمركبات إلى وعي سياسي في سياق الموقف السياسي الصهيوني من مدينة القدس كما



يتجلى في اللوحة الآتية التي ترمز إلى تعنت إسرائيل ورفضها التفاوض على القدس ، إذ تدل إشارة (قف) على أن الحديث عن القدس في مسار المفاوضات أمر محرم ، انطلاقا من أن القدس (عاصمة إسرائيل الأبدية)وفق المزاعم الصهيونية .

ومن النماذج الفنية في الخطاب الكاريكاتيري تحول شعار النازية إلى اتجاهين متقاطعين



يجسدان تقاطع النهج السياسي الأمريكي الإسرائيلي كما هي الحال في اللوحة الآتية التي تمثل الغزو الأمريكي للعراق ، وهدم إسرائيل للمسجد الأقصى ، ويمكن توجيه الدلالة الرمزية لتقاطع الاتجاهات نحو الكشف عن الإستراتيجية الأمنية وتقسيم الأدوار بين أمريكا وإسرائيل . ولا يخفى أن اختيار شعار النازية رمزا لتدمير العراق وهدم الأقصى يحقق إثارة وتأثيرا لدى المتلقي الذي يستطيع بسهولة ربط السلوك النازي بالدور الأمريكي والإسرائيلي .

4 - اللوحة الجدارية :

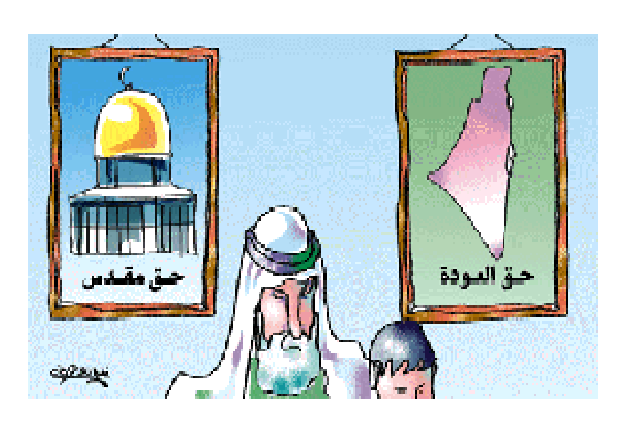
من المألوف أن اللوحة (الصورة) التي تعلق على الجدار ترمز إلى علاقة وجدانية أو فكرية بين دلالتها وأصحاب المنزل ، وتتوزع دلالتها بين ثنائية الغياب والحضور ؛ غياب عزيز طال انتظاره ، وحضور واقع يستحق التقديس والتواصل البصري مع رمزه أو صورته كما يتجلى في اللوحة الآتية التي



تجسد ثنائية الغياب والحضور ؛ فالمفتاح يرمز للعودة إلى فلسطين ، وهو حق غائب إلى الآن ، ولوحة القدس ترمز إلى واقع مقدس ، حاضر في الأحداق وراسخ في القلوب . والجمع بين اللوحة الجدارية للقدس والمفتاح يرمز إلى ترابط وطني سياسي بين حق العودة وتحرير القدس ، ولهذا لم تنفصل صورة المفتاح عن صورة القدس ، وهذا الربط الفني يرمز إلى التعالق بين القضيتين . ويكشف اللقاء الوجداني بين الابن الذي يحمل الشهادة المدرسية والأب الذي يبكي فرحا عن تماهي الفرح الشخصي الآني مع الفرح الأكبر

المنتظر الذي يجسده قول الأب : (عقبال الفرحة الكبيرة) وهو يتأمل صورة القدس والمفتاح .

ويشكل الجمع بين اللوحة الجدارية للقدس والمفتاح ظاهرة رمزية دلالية في الخطاب الكاريكاتيري ، فالجمع بينهما في اللوحة الآتية يرمز إلى انتقال الإرث الوطني بين الأجداد والأحفاد كما يتضح في صورتي الجد والحفيد ولوحتي حق العودة والقدس ، ويدل ظهور خريطة فلسطين كاملة في لوحة العودة على الحق التاريخي في فلسطين التاريخية ، إذ تؤكد لوحة العودة على رفض الحلول البديلة كالتعويض أو التوطين أو العودة إلى ما يُعرف بالضفة الغربية ، كما يدل لفظ (مقدس) في لوحة القدس على البعد الديني العقائدي الذي لا يتوافق مع أنصاف الحلول وفتات المقترحات . ويؤكد البناء الفني للوحة على نفي التقادم الزمني وحيوية ذاكرة الأجيال وذلك من خلال صورتي الجد والحفيد ، إذ إن الحقوق لا تبطل بالتقادم ولا تُنسى في غبار الزمن وزحمة الحدث ما دام التناسل الوطني بين الأجيال قائما .



5 – المِعْوَل :

لا يحمل المعول بذاته دلالة رمزية ، فمن المعلوم أنه أداة للحفر والهدم ، ولكنه يكتسي إيحاءات رمزية من خلال تفاعله مع العناصر الفنية التي تكون النسيج الكاريكاتيري



فالمعول الذي يحمله اليهودي الذي كتبت على ثيابه الدينية عبارة(حفريات الأقصى) يدل على استمرار سلطات الاحتلال بالحفريات التي تنذر بهدم الأقصى ، والتأمل في ملامح وجه اليهودي يكشف عن السخرية والاستهزاء واللامبالاة من الخطاب الإعلامي العربي تجاه الخطر الذي يهدد الأقصى ؛ فالابتسامة العريضة ، واتساع حدقة العين ، ورفع الحاجب هي استخفاف بالصراخ الإعلامي العربي الذي تجسد بصاروخ ورقي في اللوحة .

ويتحول المعول إلى مطرقة تحطم أركان القدس أو الأقصى ، ولا تختلف دلالة الهدم والتدمير



في هذه اللوحة عن الدلالة السابقة ، ولكن عبارة (الاقتتال الفلسطيني) المكتوبة على المطرقة تختزل خطابا سياسيا يربط بين خطورة الاقتتال الداخلي والخطر الذي يهدد الأقصى ، وبهذا تكون اللوحة نقدا سياسيا لاذعا يهدف إلى إعادة صياغة الخطاب الوطني الفلسطيني ، ويوحي التشكيل اللوني للوحة بأمرين ؛ فالمساحة الخضراء التي تحيط بالأقصى ترمز إلى حالة الأقصى التي ينبغي أن يكون عليها ، والمساحة السوداء التي تمتزج باللون الرمادي تجسد خطورة الحفريات والاقتتال الداخلي من جهة ، وضبابية الرؤية الوطنية الفلسطينية من جهة أخرى .



6- المرأة :

ينهض الرمز النسوي في صورة القدس بوظيفتين ؛ الأولى تصوير فعل الآخر في القدس وبخاصة

سياسة التوسع الاستيطاني والتهويد ، وأزعم أن تجسيد القدس بامرأة يحقق إثارة وتأثيرا لدى المتلقي ؛ لأن الموروث الثقافي والاجتماعي فيما يتصل بالمرأة يشحذ الهمة ، ويعزز الإرادة بهدف الاستجابة والتفاعل مع الخطاب الذي تدعو إليه اللوحة وبخاصة أن ملامح وجه المرأة جاءت مشبعة بالحزن والقهر . ولو جاءت اللوحة خالية من عبارة (تهويد القدس بالمستوطنات) في أعلى اللوحة لكان من الجائز أن تكون رمزا لأية مدينة فلسطينية ؛ لأن السرطان الاستيطاني تفشى في الجسد الفلسطيني كله .

أما الوظيفة الثانية فتتجلى في صورة امرأة داعية أو باكية في سياق الاقتتال الداخلي ، ففي



اللوحة الآتية تبدو القدس امرأة تتضرع إلى الله سبحانه وتعالى لوقف الاقتتال وتوجيه الجهد الوطني لإنقاذ القدس . ولو تأملنا دلالة النسيج اللغوي للدعاء (يا رب اصلح حال أولادي ، خليهم ينتبهوا لحالي) نجد تجانسا لفظيا بين (حال أولادي وحالي) ويدل هذا التجانس على وحدة المصير بين الشعب الفلسطيني الذي تهدده الخلافات الداخلية ، والقدس المهددة بالتهويد . كما اشتمل النص اللغوي على دلالة الأمومة

في لفظ (أولادي) ، وتحمل هذه الدلالة مثيرا وجدانيا ؛ وذلك أن العلاقة بين الأخوة الأعداء والقدس هي علاقة الأخوة بالأم . وقد حرص البناء الفني للوحة على تخصيص الرمز النسوي بالقدس دون غيرها من المدن ، ولهذا ظهرت كلمة القدس على ذراع المرأة الرمز ، وظهر هلال الأقصى تاجا على رأس المرأة . كما أن اللونين الأخضر والأصفر ليسا بريقا فنيا ، بل هما رمز لجناحي الصراع الداخلي في فلسطين ، فاللون الأخضر راية حزبية لحركة حماس ، واللون الأصفر راية حزبية لحركة فتح ، وهذان الجناحان الحزبيان هما أولاد المرأة الرمز .

وإذا كانت اللوحة السابقة قد أوحت إلى جناح الصراع بوساطة اللون ، فإن اللوحة الآتية



أكثر مباشرة وشفافية ، إذ يظهر فيها اسما فتح وحماس في جهتين متقابلتين متباعدتين وبينها أخدود يجسد الهوة والشقاق والتباعد وقد بدا الشكل الفني للأخدود قابلا للاتساع أفقيا وعموديا ، وفي هذا إيحاء لاتساع مساحة الصراع ، وبمحاذاة هذا المشهد المؤلم يظهر الأقصى امرأة باكية وخجلة مما حدث ، ولا ريب أن تصوير الأقصى على هذا النحو هو صرخة مدوية للكف عن الاقتتال . وقد وظفت اللوحة حزمة من المثيرات الفنية الدلالية التي تتسم بتعدد مستويات التلقي لها ، فقد تكون الألوان الأربعة في اللوحة تجسيد للعلم الفلسطيني الذي ينبغي أن يتحد الفرقاء في ظلاله ، مع التنويه أن اللون الأحمر تنقصه

درجة الوضوح ، وإذا أخذنا بهذا المستوى من التلقي فإن اللون الأخضر يرمز إلى الوطن الذي ينبغي أن يحيا الطرفان في ربوعه ، واللون الأبيض الذي ترتديه المرأة رمز للأقصى الذي يعلن البراءة والنقاء من سفك الدم الفلسطيني بين طرفي الصراع الداخلي ، واللون الأسود يرمز للأفق القريب ما دام الاقتتال قائما ، واللون الذي يقترب من الأحمر يرمز إلى دماء الأخوة المتحاربين ، أو لنقل إن اللون الأحمر يرمز إلى نيران الاختلاف والاقتتال .

7 – البحر :



يتوسل الخطاب الكاريكاتيري بالبحر لتصوير المشهد السياسي ، إذ يبدو البحر مساحة فنية لإبراز دلالات رمزية أخرى ، كما يتجلى في اللوحة الآتية التي توظف البحر لتجسيد حالة من الواقع السياسي الفلسطيني ، فالسفينة رمز لمسيرة النضال الفلسطيني ، والبوصلة التي تعلو السفينة رمز لأهداف النضال وأولوياته ، والفلسطيني الذي يحول تجاه البوصلة من القدس إلى كرسي الحكم يمثل انحرافا خطيرا عن الاتجاه الوطني إلى اتجاه المصالح الفئوية والحزبية .

وإذا كان البحر في اللوحة السابقة قد شكل حاضنة فنية لرموز دلالية أخرى ، فإن البحر في اللوحة الآتية يشكل رمزا رئيسا ونبضا دلاليا مفصليا ، إذ يوحي البحر إلى مصير الأمة الإسلامية التي جنحت سفينتها بعد أن تركت مجداف الأقصى الذي



كتبت عليه عبارة (الأقصى يناديكم) ، ولعل ارتفاع مقبض المجداف عن سطح الماء يدل على توافر إمكانية استقرار السفينة وسلامتها إذا أحسنت التجديف نحو القدس التي تجسد وحدة الأمة الإسلامية . وقد تماهت ألوان اللوحة مع الدلالة الرمزية المحورية ؛ فمن المعلوم أن اللون الأخضر لشراع السفينة هو شعار وإيحاء إسلامي وفق الثقافة اللونية الإسلامية ، كما أن اللون الرمادي الذي يغلب على أمواج البحر يوحي بضبابية الفعل الإسلامي تجاه الأقصى ، ويشير إلى أنصاف المواقف ، والوسطية السياسية المبهمة .

8- الساعة (المنبه) :



ظهرت في الأسواق التجارية ساعة منبه تجسد الأقصى ، ولا يخفي أن هذا التجسيد يشكل خطابا إشهاريا تسويقيا لسلعة

الساعة من خلال المؤثر الديني الذي يكمن في صورة الأقصى ، وقد حولت اللوحة الكاريكاتيرية هذه السلعة من خطاب إشهاري تجاري إلى خطاب سياسي يحمل في حناياه نقدا لاذعا للغافلين عما يحدث للقدس وللمسجد الأقصى ، ويبدو في الصورة أن الغافلين الغارقين في سبات عميق قد حطموا منبه الأقصى ؛ لأن في صوته إزعاجا لاسترخائهم . وقد حرصت اللوحة على إبراز المسؤولية الجماعية تجاه القدس من خلال ظهور خريطة الوطن العربي في يسار اللوحة .

9 - الطاولة

تختزل الطاولة مفارقة سياسية في المسار التفاوضي بين الأنا والآخر ، إذ تصور سقف المطالب السياسية الفلسطينية ، وما يقابلها من رفض إسرائيلي ، فاللوحة الآتية تعرض



لأربعة مفاصل سياسية فلسطينية جاءت مكتوبة على الركائز الأربع للطاولة ، وهي العودة إلى حدود 1967 ، وتحرير الأسرى ، وعودة اللاجئين ، والقدس عاصمة فلسطين ، واللافت أن الفلسطيني الذي يقول : (ياهيك تكون المفاوضات يا ما بدنا إياها) يحرص على تثبيت الركيزة الرابعة لطاولة المفاوضات التي تخص القدس التي تعد من أكثر القضايا خلافا في المسار التفاوضي ، ولعل وقوفه

وانشغاله بتثبيت الركيزة الخاصة بالقدس يتضمن خطابا سياسيا مضمرا ، وهو انهيار المفاوضات بدون القدس كما تنهار الطاولة بدون الركيزة الرابعة .



وفي المقابل تجسد الطاولة الرد الإسرائيلي الذي يسعى إلى تدمير سقف المطالب

الفلسطينية ، فالطاولة تعلو أربعة مواقف إسرائيلية وهي (القدس الموحدة عاصمة إسرائيل ، واستمرار بناء المستوطنات ، ولا عودة للاجئين ، ولا عودة لحدود 1967) ونلاحظ أنها جاءت وفق نسق ترتيبي ينسجم مع مستويات التعنت الإسرائيلي . وإذا كانت الركيزة الخاصة بالقدس في اللوحة السابقة تشكل البؤرة الرمزية للطاولة ، لأنها تدل على مكانة القدس في المسار التفاوضي وفق المنظور الفلسطيني ، فإن الدرجة الأولى للمنصة التي اعتلتها الطاولة تشكل كذلك بؤرة رمزية في المسار التفاوضي وفق المنظور الإسرائيلي . واستئناسا بما تقدم فقد جاء الجزء الخاص بالقدس من الطاولة الرمز أيقونة فنية دلالية في اللوحتين .

10 – الكلمات المتقاطعة :

تمثل الكلمات المتقاطعة في الصحف اليومية والمجلات مزاجا معرفيا وثقافيا لدى شريحة واسعة من الناس الذين يعدونها وسيلة لمعالجة أوقات فراغهم أو مقياسا لسبر الثقافة العامة ، و يغلب على المعلومات التي تقتضيها مربعات الكلمات المتقاطعة الشيوع والألفة والتداول ؛ لأنها تشكل مستوى ثقافيا مسطحا . وعلى الرغم من بساطة المعلومة في هذه الممارسة الثقافية إلا أن الخطاب الكاريكاتيري يكشف عن عيوب ثقافية محرجة تتعلق بالقدس لدى المتلقي العربي ، وهو ما تجلى في بساطة الأسئلة في اللوحة الآتية التي حوت سؤالين بدهيين (أولى القبلتين وثالث الحرمين) ومعلومة مساعدة (يتعرض لاعتداءات) لمعرفة الإجابة إلا أن المشاركين عاجزون عن معرفة الجواب ، ويزداد العجز المعرفي حرجا بظهور اللافتة الصفراء التي تشير إلى السياق الزمني لذكرى إحراق الأقصى . ولا يخفى أن الخطاب المقصود من اللوحة ليس تعرية المواطن العربي من أبجديات الثقافة القومية والإسلامية ؛ إذ لا يُعقل أن مواطنا عربيا لا يعرف أولى القبلتين أو ثالث الحرمين ، ولكن الخطاب المقصود هو تجسيد الغياب



الذهني لما يحدث في القدس ، وتصوير غياب الموقف العربي الفاعل من محنة الأقصى والقدس .



وتزداد الدلالة الرمزية في اللوحة الآتية جلاء من خلال ظلال كثيفة من السخرية والإحباط ، وذلك في السؤال البدهي هو (كلمة تعني عاصمة فلسطين وتبدأ بحرف القاف ؟) ، ولا يخفى أن السؤال ليس محكا معرفيا أو ثقافيا ، وتأتي الإجابة مثيرة ومذهلة (قرطبة ، قيروان ، قسطنطينية) ، ويكشف تعليق الفلسطيني الذي يستمع لاحتمالات الإجابة المذهلة بقوله (قبر يلمكم) عن احتقان نفسي وتوتر عصبي بسبب غياب كلمة القدس من سلسلة الاحتمالات .

ثالثا : الثنـائيات (الموازنـة)

يوازن الخطاب الكاريكاتيري بين مشهدين متناقضين يبرزان جوانب من المعاناة في القدس ، ويمكن رصد حزمة من المشاهد المؤسسة على المفارقة والثنائيات الضدية وذلك على النحو الآتي :

1- الموازنة بين المسموح والممنوع في سياق الصلاة في المسجد الأقصى

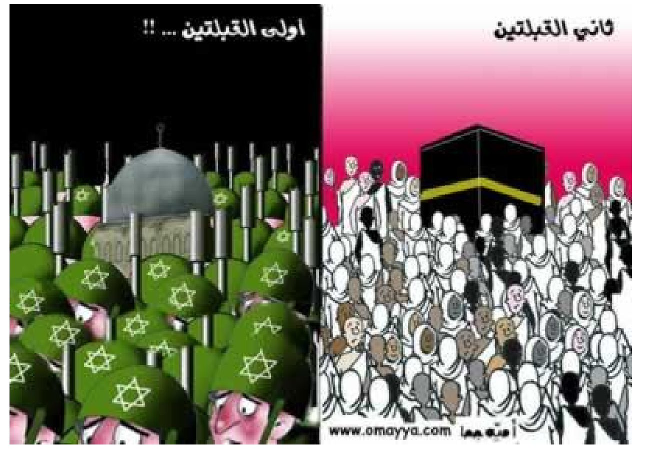


عمدت سلطات الاحتلال إلى منع المصلين من الوصول إلى القدس للصلاة في المسجد الأقصى ، وقد اتخذ المنع أشكالا تثير الغرابة والسخط ، فهي تحظر على الفلسطينيين الذين يسكنون في الضفة الغربية (الأراضي المحتلة 1967) ، وتسمح للفلسطينيين الذين يسكنون في القدس وفي فلسطين التاريخية (1948) وقد تجسدت ثنائية الحظر والسماح في هذه اللوحة التي يظهر فيها جندي الاحتلال وهو يرفع باليد اليمنى بطاقة الهوية الزرقاء صائحا : (هادا مسموح الصلاة) إذ يُسمح لحاملها أن

يدخل إلى القدس ويصلي في المسجد الأقصى ، وتعني الهوية الزرقاء أن حاملها من سكان القدس أو من فلسطين التاريخية (1948) ، ويرفع باليد اليسرى الهوية البرتقالية والخضراء صائحا : (هادا ممنوع الصلاة) ، واللونان البرتقالي والأخضر يعنيان أن حامليهما من سكان الضفة الغربية ، ولا فرق بينهما سوى أن اللون البرتقالي يعني أن الهوية صدرت زمن الاحتلال المباشر أي قبل مجيء السلطة الوطنية الفلسطينية ، واللون الأخضر يعني أن الهوية صدرت بعد مجيء السلطة الفلسطينية .

ويحسن بنا أن نشير إلى أن منع المصلين من دخول القدس أو المسجد الأقصى يتخذ أشكالا أخرى لا تقتصر على التوزيع الجغرافي السياسي أو على لون البطاقة ، فتلجأ سلطات الاحتلال أحيانا إلى عامل الجنس ، فتسمح للنساء دون الرجال ، أو إلى عامل السن ، فتمنع دخول من يقل عمره عن الأربعين أو خمسة وأربعين عاما ، وتختلف سياسة المسموح والممنوع للأعمار وفق الإنذارات أو التحذيرات الأمنية التي لا يُعرف لها معيار . ومن المشاهد المألوفة في القدس أن نرى المصلين وبخاصة يوم الجمعة قد احتشدوا على الحواجز العسكرية ، فإذا حان وقت الصلاة أقاموها حيث يحتشدون ، أو أن نرى المصلين قد افترشوا طرقات القدس وأزقتها للصلاة تحت حراب الاحتلال وسنابك الخيل .

2- الموازنة بين أولى القبلتين وثاني القبلتين



تتجلى المفارقة بين حال أولى القبلتين التي تغص بجنود الاحتلال وبنادقهم تكاد تحجب المسجد الأقصى ، وحال ثاني القبلتين التي تغص بالمسلمين الطائفين حول الكعبة المشرفة ، وتكمن في هذه الموازنة الثنائية صرخة إسلامية لتحرير الأقصى ، ودعوة لإعادة قراءة البعد العقائدي للمسجد الأقصى .

3-الموازنة بين أسرى إسرائيليين وشهداء الانتفاضة في السياسة الأمريكية

لا تحتاج الازدواجية في السياسة الأمريكية إلى دليل ، كما أن صناعة المفاهيم والمصطلحات وتسويقها بما يخدم المصالح الأمريكية بات أمرا مكشوفا على الرغم من الخطاب الإعلامي التجميلي ، وقد تجسد بعض هذه القضايا في الخطاب الكاريكاتيري ، ففي اللوحة الآتية يبدو



ميزان (العدالة) الأمريكية راجحا اتجاه المصالح الإسرائيلية على الرغم من أن الجهة الراجحة تحمل ثلاثة أسرى إسرائيليين عسكريين، فهي أثقل في الميزان الأمريكي من آلاف الشهداء الفلسطينيين المدنيين كما تتجلى المفارقة في الصورة . وتحمل عبارة (شهداء الأقصى)

التي تظهر على الجهة الفلسطينية دلالتين ؛ الأولى : شهداء انتفاضة الأقصى (الانتفاضة الثانية) ، والدلالة الثانية : شهداء مجزرة الأقصى . وسواء كانت الدلالة الأولى أو الثانية هي المقصودة فإن الخطاب الكاريكاتيري قد وظف الأقصى فنيا ودلاليا للكشف عن ازدواجية السياسة الأمريكية .

ولعل التوظيف الفني لصورة الميزان هو الأقدر والأنسب على توجيه المستوى البصري للمتلقي ؛ لأن الميزان في البناء الثقافي يجسد مفاهيم العدالة والمساواة والتوازن ، وما دام الميزان الأمريكي قد ظهر معوجا مختلا فلا وجود للمفاهيم التي ينبغي أن يجسدها.

4- الموازنة في الخدمات المدنية في سياق سياسة العنصرية

يختزل مشهد الطفولة شحنات دلالية وجدانية ، فالطفل في المنظومة الوجدانية الإنسانية يشكل أيقونة عاطفية تشع تأثيرا وإثارة ، ولهذا توسل الخطاب الكاريكاتيري بمشهد الطفولة للكشف عن سياسة العنصرية والتمييز التي تعد نهجا وسلوكا لسلطات الاحتلال في مدينة القدس ، فالعنصرية بادية في الثنائية التصويرية للطفل الفلسطيني المحروم من ممارسة طفولته في الحدائق العامة ، إذ يبدو باكيا بائسا ، يقف على مدخل الحديقة



والقفل الموسوم بـــ(بلدية القدس) يمنعه من الدخول ، وفي المقابل نشاهد الطفل اليهودي سعيدا فرحا بألعابه داخل الحديقة ، ولو تأملنا النص اللغوي الموازي للنص

الفني في اللوحة لتبين لنا أن الدلالة اللغوية قد تماهت مع الدلالة الفنية للوحة ؛ إذ إن اسم الحديقة (حديقة هشالوم) تعني حديقة السلام ، وهو معنى يتناقض مع مشهد العنصرية والتمييز ، كما أن كلمة (هشالوم) كتبت باللونين الأسود والأحمر ، فقد كتبت الهاء باللون الأسود وهي أداة تعريف في اللغة العبرية تناظر أل التعريف في اللغة العربية ، وكتبت كلمة (شالوم) باللون الأحمر لتكون مثيرا بصريا للربط بين دلالة السلام الغائب ودلالة العنصرية الحاضرة ، وقد أضافت علامة الترقيم (علامة التعجب) بعدا دلاليا آخر ينسجم مع البؤرة الدلالية للوحة.

رابعا : اللوحة النمطية

لا يخلو الإبداع الإنساني من تجليات التأثر والتأثير والتقليد ، وهي ميدان رحب لدراسات الموازنة والمقارنة ، ومن شأنها أن تثير حوارا وسجالا ، وتخلق رؤى متقاربة أو متناقضة ، ولا يسلم الخطاب الكاريكاتيري المقدسي من هذا كله ، فقد برزت اللوحة النمطية التي تدل على التأثر والتأثير والتقليد بين فناني الكاريكاتير ، وأبرز اللوحات النمطية هي التي تصور الحفريات أسفل المسجد الأقصى . ولعل وحدة المضمون في اللوحة



النمطية هو الذي يسوغ وحدة العناصر الفنية التي تشكل اللوحة ، فلو تأملنا العناصر الفنية

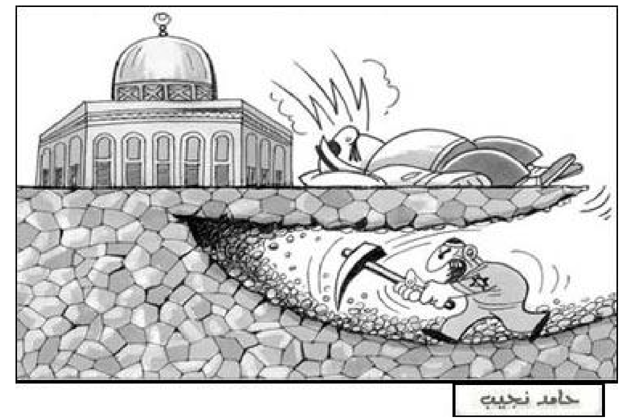
في اللوحة الآتية لتبين لنا تضافر ثلاثة عناصر فنية وهي آلة الهدم الإسرائيلية التي تميزها النجمة السداسية ، والمسجد الأقصى الذي أضحى معلقا في الهواء ، والفراغ الذي أحدثته الحفريات وقد اتخذ شكل فكي مفترس ، إذ يوحي الفراغ بفكي تمساح يستعد لالتهام آلة الهدم الإسرائيلية .



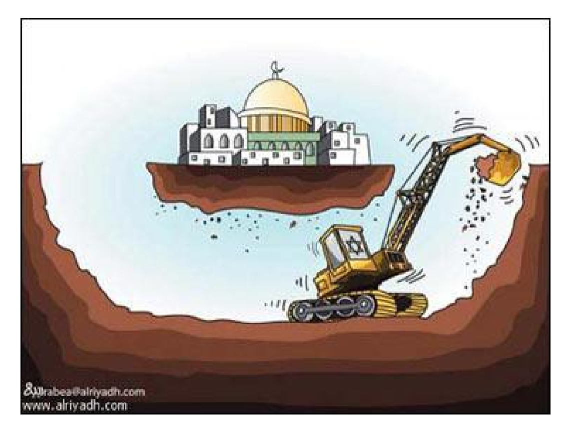
وتظهر هذه العناصر الثلاثة في لوحة ثانية ، إذ تبدو آلة الهدم فيها معولا بدلا من الجرافة في اللوحة الأولى ، وتلازم النجمة السداسية آلة الهدم في اللوحتين ، وتضيف اللوحة الثانية بعدا دلاليا يتضمن الموقف الرسمي الذي يرفع شعارا مروريا مغلقا كتب فيه (القس لنا) ، وقد عرضت اللوحة الموقف الرسمي عرضا سلبيا لا يخلو من

المبالغة وذلك من خلال نسيج العنكبوت الذي يحمل دلالة النسيان ، وإعراض حامل الشعار عما يجري للأقصى .

ويتردد غياب الموقف الفاعل في غير لوحة ، كما هي الحال في اللوحة الآتية التي تصور نشاط الحفريات في حين يبدو الموقف الرسمي نائما .



ويتكرر النمط التصويري ، ولكن فرقا جوهريا يبرز فيها وهو الكارثة الناجمة عن الحفريات ، إذ يبدو الأقصى معلقا في الهواء . وتعد هذه اللوحة تجسيد لما هو آت إذا لم تتوقف الحفريات ، وهي استشراف زمني لما سيؤول إليه حال الأقصى



وتتناغم اللوحة الآتية مع المعطيات السابقة في الرؤية السوداوية لمستقبل الأقصى الذي هدمه الحفار اليهودي الذي يرفع شارة النصر فرحا ونشوة بهدمه في أعلى الصورة ، والموقف العربي ما زال غارقا بقراءة الخطابات والبيانات ، وتختزل كلمة (غدا) في يمين الصورة كثافة الخوف المرتقب على مصير الأقصى.



ويمكن تأمل مزيد من تجليات اللوحة النمطية التي

لا تحتاج إلى تعليق أكثر مما تقدم









رثاء محمود درويش في صورة الكاريكاتير

لعل الصورة الكاريكاتورية أكثر قدرة على الإثارة والتأثير من الصورة الفوتوغرافية أو التشكيلية ؛ لأن فن الكاريكاتير يتسم بالمباشرة والتلقائية والشفافية ، ويصور الفكرة أو الحدث بوسائل فنية مشبعة بالإثارة أما الصورة الفوتوغرافية فهي ترصد مشهدا واقعيا بأبعاده الحقيقية .

وتتأمل الدراسة ثلاثة محاور في الخطاب الرثائي في صورة الكاريكاتير ، وهي التشكيل الفني والبعد الرمزي والنص الشعري في لوحة الرثاء.

1- التشكيل الفني في لوحة الرثاء

يحشد الفنان في اللوحة التشكيلية الرثائية حزمة من المثيرات المشبعة بالمؤثرات الفكرية والوجدانية ، إذ يتحول الخطاب الرثائي إلى دلالات عنقودية ومجموعة من النصوص السيميائية المركبة ، لنتأمل اللوحة التالية التي تحوي حزمة من المثيرات بهدف

تفكيك معمارها الفني وإعادة بنائه ، فالمثير الأول هو بنية اللون التي تحوي ألوان العلم



الفلسطيني مما أكسب الخطاب الرثائي وشاحا وطنيا ، والمثير الثاني يتمثل بالبنية اللغوية المختارة من قصائد درويش ، وهي بنية تتوزع على شكلين ؛ الأول : الشكل اللغوي المباشر وهو المقطع الشعري المختار الذي يتميز بتكرار ضمير الغائب (له) في مستهل السطور ((له انحناءات الخريف ، له وصايا البرتقال ، له القصائد في النزيف ... الخ)) ، وتختزل دلالة الضمير الغائب بعدا نفسيا يضمر حزنا عميقا من خلال علاقة الغياب المضمرة بين الضمير الغائب وغياب درويش .

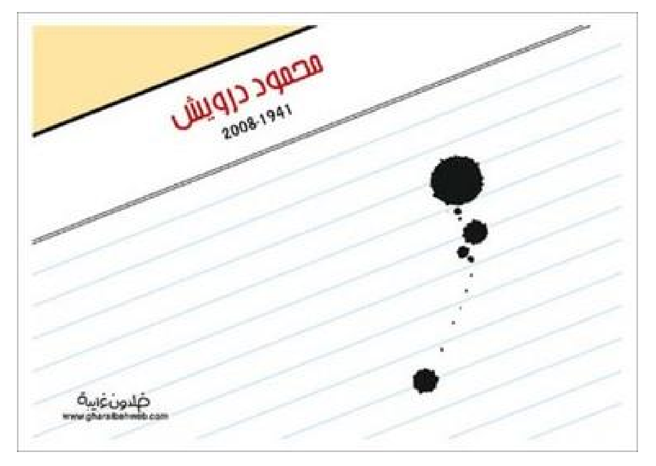
والثاني : الشكل اللغوي المضمر الذي يتمثل بعناوين دواوين و قصائد ، نحو : (لا تعتذر عما فعلت وسرير الغريبة ولماذا تركت الحصان وحيدا ... الخ) وهو شكل يحيل إلى كوكبة من قصائد درويش (قد لا تظهر هذه العناوين بسبب حجم الصورة ولون الخط الرمادي) . والمثير الثالث : سنابل القمح الخضراء التي تحوي تناصا مركبا من الموروث

التراثي ؛ إذ من المألوف زراعة أشكال من الورود أو النباتات في تراب القبر في الوقت الذي ينتهي فيه المشيعون من دفن المتوفى ، وهو سلوك حي في الطقوس الجنائزية تعبيرا عن البقاء والحياة والديمومة للمتوفى ، وهو تناص مركب كذلك من عصارة ثقافية سياسية مستمدة من ارتباط الإنسان بالأرض ، فقد اكتسبت سنابل القمح في الموروث الثقافي الفلسطيني أبعادا رمزية مشبعة بنكهة الأرض وفضاء الوطن .

والمثير الرابع هو المفتاح الرمز الذي يظهر مقترنا بالعين اليسرى في صورة الشاعر الراحل ، ويشكل المفتاح الرمز مفصلا سياسيا ووطنيا في القضية الفلسطينية ، ولو أنعمنا النظر في طرف المفتاح الرمز لتبين لنا أنه يجسد كلمة (حيفا) ، بهذا يكون المفتاح قد تضمن دلالة مركبة ؛ دلالة حق العودة وهي دلالة عامة تجسد مفصلا من الثوابت الوطنية ، ودلالة كلمة (حيفا) وهي دلالة خاصة تسقط قناع التهويد عن مدينة حيفا من جهة ، وتوجه بوصلة العودة نحو فلسطين التاريخية متجاوزة البدائل الهزيلة من جهة أخرى .

وتتجلى أواصر القربى بين المثيرات الأربعة في اللوحة التشكيلية العنقودية والخطاب الرثائي من خلال الكشف عن الحبل السري الذي يربط بين المعاني الوطنية التي تمور في المثيرات الأربعة ورحيل الرمز محمود درويش .

ومن سمات اللوحة التشكيلية الرثائية المراوحة بين كثافة العناصر السيميائية ذات الدلالات العنقودية كما هي الحال في اللوحة السابقة من جهة ، وبساطة العنصر السيميائي ، من جهة أخرى كما يبدو في اللوحة التالية التي تبدو صفحة صماء تبرز فيها قطرات من الحبر الخام الصامت الذي حال الموت بينه وبين الخلق الشعري .



وكل قراءة للوحة ينبغي أن تتجاوز البنية المسطحة وأن تسمو على الدلالات التي تطفو على سطح البنية ، فليست الدلالة المنشودة من اللوحة مقصورة على أن مسيرة الشعر قد توقفت بعد درويش ، فالأقلام لم تُرفع والصحف لم تجف على الرغم من رحيل درويش .

وما المساحة البيضاء في اللوحة إلا قناع يخفي رصيدا دلاليا يصعب الوصول إلى نهاية امتداداته أو سبر أغواره ، لأن مساحة البياض نص رثائي مفتوح يستوعب كل الأطياف الدلالية التي ينشدها المتلقي ، وكأن اللوحة الرثائية فن تشكيلي مشترك بين فنان الكاريكاتير والمتلقي ، أو عقد مبرم بينهما يخلو من الشروط والضوابط التي قد تتحكم بالتناسل الدلالي ، فالمتلقي يستطيع أن يشكل في المساحة البيضاء صورة الشاعر الراحل بأي لون يريد ، وبأية ملامح يشاء ، ويملك حق استحضار ما يرغب من شعر درويش في المساحة البيضاء

، وله حق في مناجاة اللوحة وفق الطقوس الرثائية التي يختارها ، وحرية المتلقي في هذا النمط التشكيلي نابعة من قدرة المساحة البيضاء على امتصاص التنوع الفكري والتموجات الوجدانية لمستويات التلقي ، ومن هنا يبرز الفرق بين اللوحة التشكيلية العنقودية واللوحة التشكيلية الصامتة في الخطاب الرثائي.



ويتوسل فنان الكاريكاتير بتقنية الحفر في تشكيل اللوحة الرثائية مما يجعل المعمار الفني مركبا من آلية الرسم الكاريكاتوري وتقنية الحفر الوهمي ، وأرى أن التقنية الفنية في تشكيل اللوحة الرثائية تؤثر في تشكيل البعد النفسي وفي استقطاب فئة من المتلقين ، فلكل تقنية جمهور خاص ، إذ تجسد تقنية التشكيل ثقافة التذوق الفني ، فالحفر على الخشب والزجاج والحجر يختلف من حيث استجابة المتلقي وتفاعله واستقطابه عن الرسم بالزيت والفحم على سبيل المثال . وينبغي أن ننوه إلى أن الدور الوظيفي لتقنية الحفر الوهمي في اللوحة الرثائية لا يقتصر على تحديد فئة المتلقين ، ولو كان الأمر كذلك لخسرت اللوحة رصيدها الجماهيري ، فالدور الوظيفي يتجاوز ما تقدم ليحقق تفاعلا نفسيا بين دلالة الحفر والمتلقي في سياق الرثاء ، إذ إن معنى الحفر يرتبط

بالخلود والديمومة ، وهو المعنى الذي حرصت عليه اللوحة ، ولم يكتف الفنان بهذا المعنى الإيحائي ، بل جسده بالحروف بعبارة (محفور في قلوبنا يا درويش) ، وأضاف كلمة (فلسطين) مرتين ؛ الأولى بخط مألوف ، والأخرى بخط يتماهى مع تقنية الحفر ، ليكون الخلود والبقاء والديمومة للمرثي وللوطن .

وتمزج بعض اللوحات الرثائية الخيال الرمزي بالرؤى السياسية ، فيصبح الخطاب الرثائي موزعا بين تحليق الخيال ومعطيات الواقع ، وقد تجلى المزج بينهما في اللوحة التالية التي يبدو فيها الشاعر الراحل ملاكا طائرا يوجه حمامة السلام نحو القدس ، وفي هذا المزج إحالة إلى قصائد درويش التي نشد فيها السلام للقدس ، وفيه كذلك ظلال دينية لا تخفى ، إذ إن اجتماع الملاك ورمز السلام والقدس في البناء التشكيلي للوحة يمنح الخطاب الرثائي هالة من القداسة ، وبخاصة



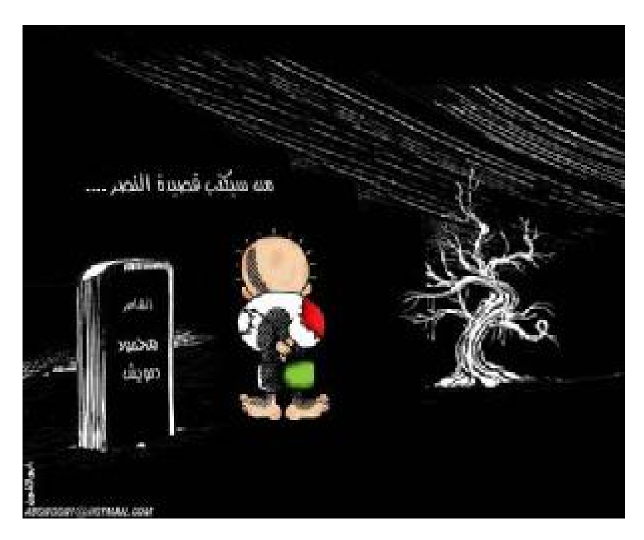
أن الملاك الطائر يكتسي في الموروث الثقافي مقاما ساميا ، كما أن حمامة السلام تختزل بعدا رمزيا كونيا يتناغم مع البعد الكوني في شعر درويش ، وبهذا يمنح التشكيل الرمزي الرثاءَ بعدا إنسانيا . ويدل انفلات الحمامة من يد درويش على توقف الخطاب الشعري وهي دلالة تتناغم مع غياب السلام وبهذا يتماهى رثاء درويش مع رثاء الواقع السياسي .

وتجسد تقنيةُ التشكيلِ التفاصيلَ المادية لوفاة درويش التي حدثت أثناء أو بُعيد إجراء عملية قلب مفتوح ، فشكل القلب والباب المفتوح ، ورحيل الشاعر نحو الغياب الأبدي هي عناصر تصويرية تؤرخ للحدث ، ومن المألوف في سياق استحضار ذكرى الوفاة سرد التفاصيل الدقيقة التي أحاطت بالوفاة ، إذ تبقى الأسباب والكيفيات خالدة في ذاكرة محبي المتوفى ، فكلما ذُكر اسمه أسرعت الذاكرة في سرد التفاصيل التي تتضمن الأسباب والكيفيات التي أحاطت بالوفاة ، وتصبح تلك الأسباب



والكيفيات جزءا من السيرة الذاتية للشاعر الراحل ، ويمكن أن نطلق على هذا الأمر ثقافة الذاكرة في سياق الموت .

وتتوسل آلية التشكيل في الخطاب الرثائي بحنظلة الذي يعد أيقونة فنية وسياسية في فن الكاريكاتير الفلسطيني ، وحنظلة إبداع فني كاريكاتوري لازم رسومات ناجي العلي ، وتوظيف حنظلة في رثاء محمود درويش ليس تقليدا فنيا ، أو رغبة في استحضار إبداع ناجي العلي في الخطاب الثقافي السياسي كي تتعانق



روح المبدعَين (ناجي ودرويش) في لوحة واحدة تختزل عنفوان الريشة وثورة الكلمة ، وأزعم أن حنظلة في لوحة الرثاء يجسد المرارة والخلود ، فالمرارة هي دلالة الحنظل ، وما يعزز دلالة المرارة والحزن السؤال المشبع بالأسى الذي بدا في أفق اللوحة (من سيكتب قصيدة النصر .... ؟) وربما يحيل هذا السؤال إلى وثيقة الاستقلال الفلسطيني التي كتبها محمود درويش ، ولكنه لم يكتب قصيدة النصر ، كما أن دلالة المرارة التي يختزلها حنظلة

الرمز تتماهى مع اللون الأسود الذي يطغى على اللوحة ، وتتقاطع مع جفاف الشجرة في الجانب الأيمن من اللوحة .

ومعنى الخلود يحيلنا إلى تصريح ناجي العلي ((حنظلة"شاهد العصر الذي لا يموت.. الشاهد الذي دخل الحياة عنوة ولن يغادرها أبداً .. إنه الشاهد الأسطورة ، وهذه هي الشخصية غير القابلة للموت ، ولدت لتحيا ، وتحدت لتستمر ، هذا المخلوق الذي ابتدعته لن ينتهي من بعدي ، بالتأكيد ، وربما لا أبالغ إذا قلت أني قد أستمر به بعد موتي)) .

2 – التشكيل الرمزي للقلم

يرتبط القلم في الشعور اللاجمعي بمنظومة ثقافية وقيم معرفية ، ويرمز في الموروث الثقافي إلى الإبداع الأدبي إذ يُطلق على الكاتب أو الشاعر في غير مكان (صاحب قلم) ، وعلى الرغم من التطور التقني في وسائل الكتابة إلا أن الدلالة الرمزية للقلم تجاوزت الوظيفة الكتابية إلى منظومة من الدلالات وأبرزها الإبداع وحرية الكلمة .

وقد تخلى القلم عن صورته التجريدية في الخطاب السيميائي الرثائي الذي جسد رحيل محمود درويش ، فعمد فنانو الكاريكاتير إلى تشكيل لوحات رمزية عنقودية مركبة من الرمز الرئيس (القلم) ومن رموز أخرى تشكل معا خطابا ثقافيا للمتلقي ، ويمكن رصد التشكيلات

الرمزية العنقودية على النحو الآتي :

1 – الخطاب الوطني

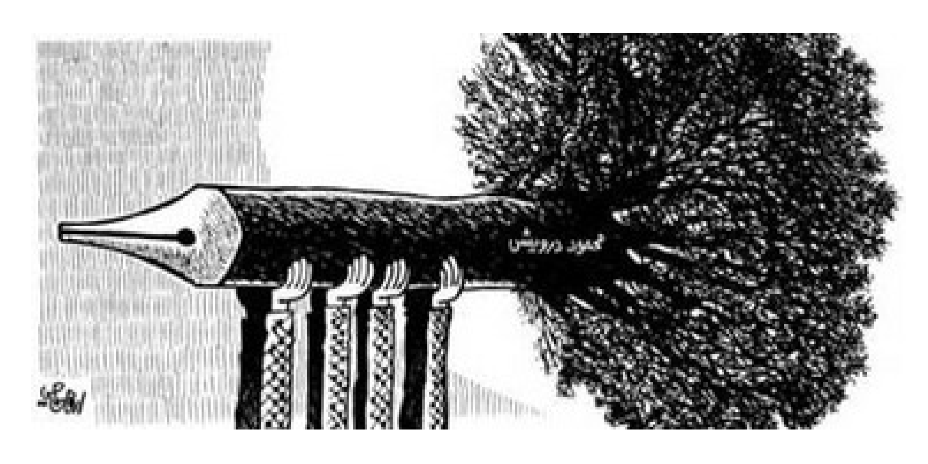
يجسد القلم أبرز الثوابت الوطنية حينما يتخذ شكل المفتاح الذي أضحى رمزا لحق العودة في الخطاب السياسي والإعلامي ، والجمع بين المفتاح والقلم في اللوحة الرثائية ليس تشكيلا فنيا نابعا من مخيلة الفنان فحسب ، بل إن الجمع بينهما



يختزل خطابا وطنيا مبأرا يتوزع على محورين ؛ الأول : محور ذاتي يتصل بالشاعر الراحل الذي أمضى جل حياته ينتقل من منفى إلى آخر منتظرا التحرير والعودة ، ولم تُكتب له العودة كما تمنى ، والفنان حينما يجسد رمز العودة بالمفتاح والقلم فإنه يجسد ديمومة حلم الشاعر الذي رحل ولم يرحل حق العودة . والثاني : محور وطني يصور التواصل بين حق العودة الذي ينتظره اللاجئون وحق العودة في الخطاب الشعري لدى درويش ، وبهذا يتحول الخطاب الرثائي في اللوحة من الحزن والبكاء والعزاء إلى الإصرار والتواصل نحو حق العودة التي انتظرها درويش طويلا .

إن التأمل في اللوحة السابقة يكشف عن الدفقات الشعورية التي نجمت عن حالة من الغليان الذهني والفني أثناء تشكيل اللوحة ؛ فالخلفية الصفراء التي تميل إلى اللون الناري ترمز إلى العلائق بين حق العودة والثورة ، وكأن الفنان أراد أن يقول : إن رحيل الشاعر لن يُخمد ثورة ، ولن يطفئ شرارة كلمة . كما أن الأسلاك الشائكة التي تلوح في أفق اللوحة تحيل إلى تشابك الخيوط السياسية الراهنة ، ولعل أبرز مظاهر الغليان الذهني لدى الفنان في مرحلة مخاض اللوحة هي الكلمات التي انتشرت في خلفية اللوحة والتي يمكن أن نقرأ منها (برتقال ، زهر اللوز ، عائد ، حيفا ، بيروت ، بحر .... الخ) وهي من الكلمات الأثيرة التي انتشرت في قصائد درويش ، فالفنان يختار الألفاظ التي تنسجم مع الدلالات الرمزية للقلم والمفتاح ، إذ لا يمكن الفصل بين الواجهة الكلية للوحة (المفتاح والقلم ، وخلفية اللوحة (اللون الناري والأسلاك الشائكة والكلمات المختارة) ، ولا يفوتنا رصد الظل الفني للمفتاح والقلم الذي تجلى بخارطة فلسطين .

ويتحول القلم إلى طقس جنائزي يتخذ شجرة الزيتون نعشا مرفوعا . ولا تشكل العلاقة بين



القلم والشجرة إضاءة ثقافية في الموروث الوطني ، ولكن العلاقة التي تتخذ أبعادا وطنية تراثية تتجسد بين شجرة الزيتون والأرض ، فقد أضحت شجرة الزيتون رمزا لارتباط الإنسان بالأرض ، كما تعد أيقونة للسلام ، واستئناسا بهذه العلائق والدلالات فإن الطقس الجنائزي للقلم بوساطة شجرة الزيتون هو حزن وطني عام ، وهو جنازة تشيعها الجماهير المرتبطة بالأرض ، وانطفاء لأيقونة السلام الذي نشده درويش في غير قصيدة ، وقد حوت اللوحة تنويها لغويا من الفنان تمثل بكتابة اسم محمود درويش في أعلى جذع الشجرة ؛ لأن الإيحاءات الرمزية لعلاقة الشجرة بالأرض لا تقتصر على درويش لذا اقتضى التخصيصُ كتابةَ الاسم .

وترفع أربع أيد نعش القلم ، ولا تخفى الدلالة التي يختزلها الرقم أربعة ، إذ يدل على الكلية انطلاقا من الجهات الأربعة التي تفيد الكلية والعمومية والشمولية ، وقد بدت سواعد

المشيعين مظللة بالكوفية الفلسطينية تعبيرا عن الموكب الجنائزي الذي جرى في فلسطين حيث المقام الأخير لدرويش .

وإذا كانت لوحة شجرة القلم قد رصدت البعد الرمزي لعلاقة الإنسان بالأرض فإن القلم في اللوحة التالية يجسد خريطة الوطن ، وحينما يتحول القلم إلى خارطة فلسطين التاريخية الخالية من التشويه والتقسيم يصبح القلم الرمز أيقونة لوحدة التراب الفلسطيني ، وما دامت أيقونة الوحدة في سياق



الخطاب الرثائي فإن محمود درويش يجسد وحدة التراب والإنسان وبخاصة أنه ينحدر من فلسطين التاريخية التي تسمى سياسيا (منطقة 48) ، ويرقد في ضريحه فيما يسمى (الضفة الغربية) ، وبهذا يكون الامتداد الجغرافي بين مولده وضريحه متناغما مع رمز قلم الخارطة كما تجلى في اللوحة .

ونلاحظ أن قلم الخارطة يتصل بمقبض يوحي بحربة أو سكين ، ويتفق هذا المعنى الحاد مع الفعل الكتابي للقلم الذي يتمثل بعبارة مقتبسة من شعر درويش (بين ريتا وعيوني

بندقية) ، إذ إن دلالة البندقية في الخطاب الشعري تتماهى مع دلالة الحربة في الخطاب الفني .

2 – الخطاب الثوري التحرري

من إشراقات السيرة الذاتية لمحمود درويش انتماؤه للثورة الفلسطينية ودوره الريادي في مؤسسات منظمة التحرير الفلسطينية ، فقد جمع بين الثورة والسياسة والشعر ، إذ تخلّقت جينات قصائده في رحم الثورة ، ورسمت معاني أشعاره سياسة البندقية ، ولهذا استحق الريادة بين شعراء المقاومة ، واستئناسا بما تقدم أضحى القلم فوهة للبندقية في الصورة الكاريكاتورية.



ويبدو في اللوحة خطابان ؛ لغوي وفني ، ويتضمن الخطاب اللغوي دلالتين ؛ عامة تتمثل بعبارة (شاعر المقاومة رحل) ، ولأن محمود درويش ليس الشاعر الوحيد للمقاومة ، فقد اتخذت الدلالة الخاصة اسم محمود درويش المكتوب على جسد البندقية لغرض التخصيص والتعيين . كما أن اقتراب العبارة من القلم (فوهة البندقية) ليس مصادفة فنية ، بل هو

إيحاء فني لتجسيد العلاقة بين درويش والثورة ، وللتنويه بأن كاتب العبارة هو رصاصات البندقية التي تبدو آثارها على اللوحة ، فالعبارة ليست شعارا إعلاميا أو تسويقيا .

أما الخطاب الفني فلا يقتصر على الجمع بين البندقية والقلم وما ينبثق عن العلاقة الجمعية بينهما من دلالات راسخة في الخطاب الثقافي ، بل تمتد الإيحاءات الفنية إلى دلالات أخرى تتجلى في ظل البندقية في اللوحة ، ولا يخفى أن الظل يختزل ديمومة العلاقة بين البندقية والقلم أو بين الثورة والكلمة بعد رحيل درويش .

وإذا كانت العلائق بين الثورة والقلم (الكلمة) قد تجردت من قناعها إلى حد ما في اللوحة السابقة ، فإن اللوحة التالية تختزل تلك العلائق بوساطة قناع فني رمزي يتجسد بالحصان الذي لا تخفى علاقته الرمزية بالثورة من حيث القوة والصلابة والعنفوان والشموخ الذي يتجلى بارتفاع رأس الحصان (القلم) عاليا نحو السمو والتألق ، وفي هذا العلو والسمو يكمن التحدي للموت الذي يبدو عاجزا عن انحناء رأس الحصان أو انكسار القلم وهزيمة الكلمة ، وعلى الرغم من توافر



العناقيد الدلالية للإرادة والشموخ إلا أن لمسات الأسى بادية في اللوحة ، فقد عمد الفنان إلى

رفد القلم بعين باكية . واختار الفنان عنوانا من قصائد درويش (سجل أنا عربي) ، ليكون أيقونة لغوية للوحة ، ولا يشكل العنوان المختار علاقة جدلية بين المكونات الفنية للوحة ودلالة قصيدة (سجل أنا عربي) ، فالاختيار توقيع ثقافي يعكس الذوق الشعري للفنان .

3 – خطاب التأمل والصمت

حينما يتحول القلم إلى شمعة في الخطاب الرثائي فإن الرمز يتجاوز الدائرة الذاتية الإقليمية ليصل إلى الدائرة الكونية المطلقة ؛ لأن الدلالة الرمزية للشمعة تعبر عن مشاعر الإنسانية التي لا تقف على الحواجز الجغرافية ولا تعترف بالفروق العرقية أو العقائدية . وتنسجم الدلالة الرمزية الكونية للشمعة مع البعد الكوني للخطاب الشعري عند درويش الذي حظيت أعماله الشعرية بالترجمة إلى لغات عالمية ؛ لأن قصائده تحوي رؤى



إنسانية مؤسسة على خطاب حضاري يناضل من أجل قضايا الإنسانية .

وتتضمن اللوحة بنية مسطحة وأخرى عميقة ، أما التسطيح فيها فيتمثل بالقراءة البدائية لرمز الشمعة التي تجسد التضحية من أجل سعادة الآخرين أو الموت والفناء من أجل حياة الآخرين وبقائهم ، وعلى الرغم من سمة التسطيح إلا أن الدلالة البدائية تشكل ثنائية خالدة تتسم بحزمة من معاني النبل والسمو والبطولة ، إذ إن الشمعة الرمز تقترن بهذه المعاني في البنية الثقافية الجماعية . وأما البنية العميقة في لوحة شمعة القلم فهي المشاهد التصويرية لمسيرات الشموع التي جابت أنحاء واسعة من العالم الذي ترددت فيه أصداء قصائد درويش .

وتعد لوحة شمعة القلم نصا سيميائيا محددا بعناصره الفنية ، ولكن فضاءه الثقافي يتجاوز حدود اللوحة ليكشف عن حزمة القيم السامية والنبيلة التي تكمن في معنى التضحية وفق البنية السطحية ، فيشعر المتلقي في هذا الفضاء بالفخار والاعتزاز والإكبار للراحل درويش ، ثم يتسع الفضاء الثقافي للوحة ليصور الخشوع ورهبة الصمت التي تجلت في مواكب الشموع في وداع درويش . وأزعم أن الخطاب الشعري الرثائي يعجز عن هذه العناقيد الدلالية التي توافرت في البنيتين السطحية والعميقة للوحة .



ومن مواطن الصمت والتأمل في الخطاب الرثائي اندغام اسم درويش بالقلم كما يتجلى في

اللوحة التالية ، فالجمع بين الاسم والقلم هو ربط بين درويش والقصيدة ، ولا أظن أن اللوحة تقتصر على هذا الربط المألوف ، إذ إن الخطاب الفني للوحة ينبغي أن يسمو على الدلالات التي تطفو على سطح اللوحة ، وأن يحفز المتلقي إلى سبر أغوار العمل التشكيلي ، ولهذا فإن الجمع بين الاسم والقلم هو مساحة صمت وتأمل ؛ لأن كتابة أو نطق الأسماء العظيمة في سياق الرثاء يفضي إلى صمت مشبع بظلال الإجلال والسمو والنبل ، فلم يعد الاسم دالا على مسمى ، أو معرفة على ذات ، بل أضحى نصا مفتوحا وهو نص مضمر يغني عن ذكر كل التفاصيل التي تمور في ذهن المتلقي ووجدانه . ويتقاطع هذا الأمر في كثير من السياقات والمقامات الاجتماعية التي يُذكر فيها اسم ما فيسود الصمت المشبع بالدلالات

3 – النص الشعري في لوحة الرثاء

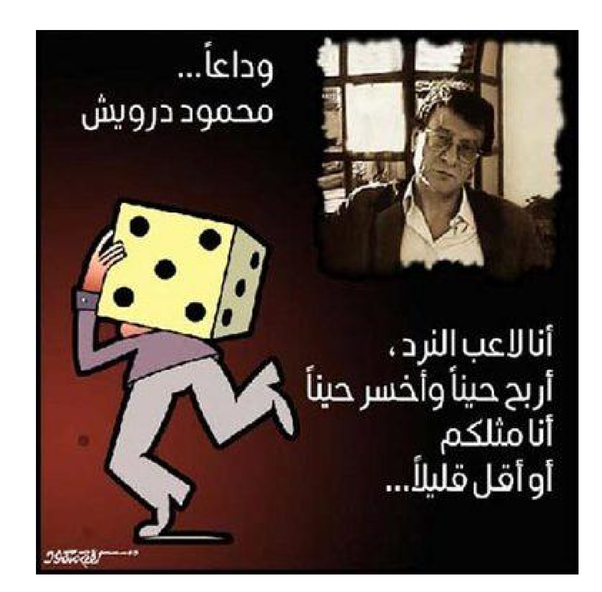
يختار فنانو الكاريكاتير عناوين وعبارات من شعر درويش في تشكيل اللوحة الرثائية ، ويكشف الاختيار عن مواطن التفاعل بين الفنان وشعر درويش ، إذ إن اختيار عنوان أو عبارة هو أسلوب انتقائي يعبر عن المضامين الشعرية الخالدة في وجدان الفنان ، كما تجسد النصوص المختارة خطابا بديلا لخطاب التأبين الذي يحوي مناقب



الفقيد ، وكأن النص الشعري المختار إبراز (للمناقب) الشعرية التي تتجلى في قصائده كما يبدو في هذه اللوحة التي تضمنت إحالة إلى عناوين وعبارات مضيئة في شعر درويش ، ويشير تعدد النصوص المقتبسة في اللوحات الرثائية إلى تموجات التذوق الشعري بين فناني الكاريكاتير ، وحينما يختار رسام اللوحة نصا ما فإنه يسعى إلى التأثير على المتلقي الذي يسعى إلى استحضار تتمة النص المقتبس والتفاعل مع الفضاء الفكري والوجداني للنص الكامل ، فما يختاره الفنان يتضمن نصين متكاملين ؛ الأول نص معلن مختزل ،والثاني : نص مضمر مطول ، والأول إضاءة للمتلقي نحو النص المضمر .

ونلاحظ أن النصوص المختارة قد كتبت على جدار ولم تُكتب في فضاء اللوحة مباشرة ، ويدل ظهور النصوص على الجدار على أن النص المختار أصبح شعارا خالدا في وجدان المتلقي وتحول إلى جدارية شعبية ، كما يبدو في (سجل أنا عربي و أحن إلى خبز أمي) وغيرهما من النصوص المختارة .

ويختلف المستوى الكمي للنصوص المقتبسة من لوحة إلى أخرى ، ففي اللوحة السابقة عمد الفنان إلى حشد حزمة من النصوص المقتبسة التي منحت اللوحة كثافة مرجعية وعناقيد دلالية ، أما في اللوحة التالية فقد قصر الفنان اختياره على مقطع واحد



((أنا لاعب النرد ، أربح حينا وأخسر حينا ، أنا مثلكم ... أو أقل قليلا ...) والفرق بين الاختيارين أن الاقتباس المتعدد يمثل مشهدا رثائيا جماعيا ؛ لأن النصوص المقتبسة تتوزع على مساحة واسعة من المتلقين وبخاصة أن الاقتباس المتعدد يجسد أعصابا نابضة في شعر درويش ، أما الاقتباس المفرد (المقطع أو العبارة) فيمثل حالة فكرية وجدانية يجسدها الفنان في

لوحته ، وهي مشهد رثائي ذاتي قد يجذب فئة محدودة من المتلقين ، وشتان بين الظاهرة والحالة ، كما أن النص المفرد هو اختيار فني ذاتي يهدف إلى تخليد الاقتباس في مناسبة خالدة في الذاكرة والوجدان من جهة ، ويكشف عن العلائق الوجدانية بين فنان الكاريكاتير وشعر درويش من جهة أخرى .

واللافت أن النص المختار يتحول من خطاب مكتوب إلى خطاب سيميائي إشاري ، تتحول فيه الكلمات إلى أيقونات فنية ، فالمقطع المختار في اللوحة التالية مشبع بأسلوب الاستفهام الذي يختزل دلالات رمزية مكثفة تعبر عن البعدين السياسي والإنساني للقضية الفلسطينية ، وقد تحولت البنية اللغوية (الاستفهام) للنص المختار بما يحويه من دلالات رمزية إلى تقنية فنية بوساطة علامة الاستفهام التي تحني ظهر حاملها وتكاد تكسر عنقه وهو لا طاقة له بحملها ولا الخلاص منها بسبب ربطها بظهره ، وفي هذا التحول من البنية اللغوية إلى التقنية الفنية تكمن دلالتان ؛ الأولى : تحول اللوحة الرثائية من



التشكيل اللغوي إلى التشكيل البصري ، مما يمنح اللوحة الرثائية تنوعا في الإخراج الفني مؤسسا على الكلمة المكتوبة المنطوقة ، وعلى الأيقونة الفنية الدلالية لعلامة الاستفهام . والثانية : تحول مستوى التلقي للوحة الرثائية من المستوى اللغوي الذي يقتضي قراءة النص المقتبس إلى المستوى الفني الذي يقتضي الاستغراق في تأمل دلالة علامة الاستفهام ، وهاتان الدلالتان من مقومات سياق الرثاء ، إذ إن تفاعل المتلقي في سياق الرثاء قد يكون تفاعلا لغويا ، وقد يكون صمتا تأمليا .

ومن التقنيات الفنية في تشكيل لوحة الاقتباس الرثائية ظهور صورة الراحل محمود درويش التي تجلت في اللوحات السابقة بوساطة نمطين ؛ النمط الكاريكاتوري الذي تشكله ريشة الفنان وفق الدفقات الشعورية التي تتجسد في ملامح الصورة وإيحاءاتها إذ يعكس الحالة الوجدانية للفنان أثناء تخلق اللوحة الرثائية وولادتها كما هي الحال في اللوحة الأولى، وأرى أن هذا النمط الكاريكاتوري أقرب إلى فن الكاريكاتير من غيره .

و الثاني النمط الفوتوغرافي الذي يعمد فيه الفنان إلى اختيار صورة فوتوغرافية جاهزة للشاعر الراحل كما هي الحال في اللوحتين الثانية والثالثة، وعلى الرغم من حرص الفنان

على اختيار الصورة الفوتوغرافية من حيث حداثتها وملامحها المعبرة إلا أنها عنصر تقني خارجي يُضاف إلى المعمار الفني للوحة الرثائية .



ومن التقنيات المغايرة لما تقدم غياب الصورة بنمطيها الكاريكاتوري والفوتوغرافي ، وظهور رمز إيحائي بدلا منها كما يبدو في اللوحة الرثائية السوداء التي يبدو فيها ضوء القمر وسط ظلام دامس . فالقمر أيقونة رمزية بديلة للصورتين الكاريكاتورية والفوتوغرافية ، ويقتضي هذا النمط الأيقوني البديل حالة خاصة من التأمل تستوعب مستويات متباينة من التلقي للخطاب الرثائي ؛ لأن البناء الفني للوحة يشتمل على عناقيد فنية توسل بها الفنان ، فهي تشمل النص المكتوب ، واللون الأسود الممتد على المساحة الكلية للوحة ، والقمر الرمز ، ويُنتظر من المتلقي أمام هذه الحالة الخاصة من التأمل خلق شبكة من العلاقات المتقاطعة بين عناصر اللغة واللون والرمز ؛ فاللغة يمثلها المقطع

المختار ((كأنني واحد مني يودعني \ مستعجلا غده : لا تنتظر أحدا \ لا تنتظرني ، ولكن لا أودعه ....)) ، ولا تخفى دلالات الحزن والتوحد والاغتراب التي تشع من النص ، وهي دلالات تتقاطع مع شفافية اللون الأسود الذي يشغل المساحة الكلية للوحة الرثائية . وتشكل دلالة النص اللغوي واللون معا تقابلا مع دلالة القمر الذي يرمز إلى المقام الرفيع للشاعر الراحل ، وبهذا تكون اللوحة قد جمعت بين قطبي الثنائية الدلالية ؛ الحزن الأسود على رحيل الشاعر ، والضياء الخالد للخطاب الشعري الذي أضحى إرثا مضيئا في الذاكرة والوجدان .

فلسطين في صورة الكاريكاتير لدى أمية جحا

يعد فن الكاريكاتير خطابا إعلاميا شعبيا ، يسعى إلى تصوير أكثر المواقف السياسية والاجتماعية حرارة وقربا من الوجدان الإنساني ويمتلك قدرة على اختزال مساحات شاسعة من الرؤى ولكن هذا الاختزال لا يلغي سمة الشفافية التي ينبغي أن تتوافر في الصورة الكاريكاتورية، ولم يعد الخطاب في عملية التواصل مقصورا على اللغة إذ إن غاية الخطاب تتحقق بالكلمة والصورة واللون وأية أشكال أخرى من الدوال والرموز، فالصورة الكاريكاتيرية هي نص سيميائي إذ "يرى السيميولوجيون أنه لاشيء خارج النص، فالعنوان والنص والإخراج الطباعي والإشارات والصور أجزاء لا تتجزأ من الخطاب، فكلّها إشارات دالة يكمّل بعضها بعضاً، وبخاصة أن السيميولوجيا أشمل من المنطوق" (1) وقد تكون الأشكال غير اللغوية اقدر على إيصال الفكرة وإحداث التأثير والإثارة كما أن صورة الكاريكاتير قادرة على إضاءة آفاق الفكرة بزمن قياسي مقارنة بزمن الإدراك الذي يقتضيه إدراك اللغة وبخاصة أن صورة الكاريكاتير تتسم بالبساطة والتلقائية والمباشرة لأنها خطاب مفتوح للمتلقي مهما كان مستواه الثقافي أو المعرفي وقد برز عدد من الظواهر الأسلوبية في صورة الكاريكاتير لدى أمية جحا ، يمكن تصنيفها على النحو الآتي :

أولا: التناص:

تبرز ظاهرة التناص في صورة الكاريكاتير الفلسطيني، وتمتاز بتقنية دمج عالية بين الصورة وعبارة التناص،ويكشف التناص عن مستويات ثقافية مختلفة ومنابع معرفية

ذات أطياف شتى لدى الفنانة أمية جحا التي تمتلك آلية اختيار لافتة لعبارات التناص التـــي تحدث تلاقحا بين الماضي والحاضر،وتحدث كذلك تأثيرا وإثارة لدى المتلقي،وتراعي آليـــة اختيار عبارات النص مدى حضور عبارة التناص في ذهن المتلقي .

وقد جمعت الفنانة في لوحاتها أنواعا شتى من التناص ، ويمكن تصنيف التناص في لوحاتها على النحو الآتي:-

1- التناص الديني:



تستحضر الفنانة في إحدى لوحاتها مشـــهدا مـــن القـــرآن الكريم،إذ تصور أبرهة الحبشـــي الذي عزم علـــى هـــدم الكعبـــة المشرفة ويظهر أبرهة يهوديـــا تميزه النجمة السداســـية يركـــب فيلا، وطيور الأبابيل التي اتخذت أسماء الشهداء ترميه بحجـــارة من سجيل وتضمنت اللوحة قوله تعالى:"وأرسل عليهم طيرا أبابيل ترميهم بحجارة من

سجيل".إن اختيار القصة القرآنية في سياق الانتفاضة يحمل في حناياه وظائف سياسية ونفسية،فالحجر في المشهد القرآني هدم جبروت أبرهة حينما عجز أصحاب البيت العتيق عن حمايته ، والحجر في مشهد الانتفاضة أعاد للقضية الفلسطينية صدارتها في المحافل الدولية وفي الوجدان العربي والإسلامي،كما لا يخفى الإيحاء العقائدي الذي تضمنه التناص في أن التوكل على الله سبحانه وتعالى محور النصر القادم.

"إن تمركز لغة القرآن الكريم وهي تتناص وتتعالق مع لغة النص وأنساقه تظهر في جانبها المعجمي بمثابة كهرمان اللغة، أينما استقرت في النص أضاء ت أرجاءه, وفتحت قراءته على توقعات دلالية بفضل تراسلاتها وإلماعاتها, بين زخم الموروث ومنطقية النص الحاضر " (2)

ويغيب أحيانا النص القرآني ، إذ تكتفي الفنانة بالقدرة التعبيرية للصورة لاستحضار النص الغائب فحينما عجزت أم موسى عليه السلام عن حماية طفلها من بطش



فرعون أوحى لها الله سبحانه وتعالى ان تضعه في الصندوق وتقذفه في اليم ليكون في رعاية الله سبحانه وتعالى ، وقد عمدت الفنانة إلى توظيف هذا المشهد القرآني حينما صورت عجز العالم عن حماية الشعب الفلسطيني من جبروت الاحتلال ، فصورت فلسطين طفلا في صندوق في وسط البحر ، والعالم لا يملك إلا عبارة" روح يا ولدي الله يحميك".

ويستحضر هذا الثراء الدلالي قول جوليا كريستيفا "ان النص ليس نظاماً لغوياً كما يزعم البنيويون، أو كما يرغب الشكليون الروس، وإنما هو عدسة مقعّرة لمعان ودلالات متغايرة ومتباينة ومعقدة في إطار أنظمة اجتماعية ودينية وسياسية سائدة " (3)



وتوظف الفنانة الحديث الشريف لتصوير ارتباط اللاجئين بالوطن الذي أكرهوا على الخروج منه فتصور فلسطينيا لاجئا يناجي الوطن ممثلا بصورة القدس والمفتاح معلق بجانبها ، بقوله :" والله يا فلسطين انك أحب البلاد إلي.......ولولا أني أكرهت على الخروج منك لما خرجت" وقد لجأت الفنانة إلى إحداث تغيير في نص الحديث بهدف التناغم بين التناص وخصوصية الزمان والمكان

الفلسطيني فقد ناجى الرسول عليه السلام مكة بقوله:"والله إنك لأحب ارض الله إلي ولولا أن أهلك أخرجوني منك ما خرجت" حينما أكرهته قريش على الخروج منها،وتتضـمن البنيـة العميقة للتناص في الحديث الشريف بعدا عقائديا سياسيا،فكما عاد الرسول الكريم إلى مكـة فاتحا منتصرا فان عودة اللاجئين إلى وطنهم أمر حتمي.

"إن هجرة النص من نصّ إلى آخر أو من فضاء إلى آخر، أو من ماضيه إلى حاضره، هجرة اختراقية تحوّلية، فهو ينبثق من نصّه ليتكوّن في نصّ آخر وفضاء آخر وزمن آخر، وتتطلّب هذه الهجرة المتعدّدة الأبعاد أن يتحوّل، فقد كان في ماضيه يقول شيئاً، وعليه أن يقول شيئاً آخر مختلفاً وبطريقة مختلفة في حاضره أو وضعه الجديد، وتتطلّب هذه الهجرة أن يحيا النص في ظروفه الجديدة حياة أخرى من خلال الحوارية والتفاعلية، وتعني إعادة إنتاج النص إعادة إنتاج معناه ومبناه وشكله وحجمه" (4)

وتقلب أمية جحا صفحات التاريخ الإسلامي لتختار اقرب الأحداث صلة بالحدث الفلسطيني ، وتعقد أواصر القربى بين الماضي والحاضر حتى يغدو الحدثان حدثا واحدا وزمنا متواصلا،فها هو صوت أسماء بنت أبي بكر تخاطب جثمان ابنها "عبد الله بن الزبير" الذي صلبه الحجاج بقولها:"أما آن لهذا الفارس أن يترجل"، وتوظف الفنانة هذه العبارة توظيفا سياسيا لإبراز معاناة المحاصرين داخل كنيسة المهد في بيت لحم . وبهذا يصبح التناص " تشكيل نصّ جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو النّص المتناصّ خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها. وغاب (الأصل) فلا يدركه إلا ذوو الخبرة والمران. (5)

ويبدو أن شخصية أسماء بنت أبي بكر تشغل حيزا في ثقافة الفنانة وتشكل مثيرا في اللا شعور الإبداعي لديها ، فهي توظف خطاب أسماء في لوحة أخرى ، حينما أجابت ابنها عبد الله الذي كان يخشى أن يمثل الحجاج به بعد قتله،بقولها:"وهل يضير الشاة سلخها بعد ذبحها" ونجد النص ذاته مع تغيير كلمة (يضير) إلى (يضر) في رد الفلسطيني على مطالبة الرئيس الأمريكي "كلنتون" للفلسطينيين بتنازلات مؤلمة،فقد



اختار الفلسطيني القبض على الجمر – كما يبدو في الصورة_ بدلا من التنازلات المؤلمة،فلم يعد الجمر يحرق بعد أن ذاق الفلسطينيون أصناف العذاب كذلك لا يضر التمثيل بجثة عبد الله بعد قتله " فالكتابة نتاج لتفاعل عدد كبير من النصوص المخزونة في الذاكرة القرائية، وكل نصّ هو حتماً نصّ متناصّ، ولا وجود لنص ليس متداخلاً مع نصوص أخرى" *(6)*

2-التناص الأدبي:



تحرص الفنانـــة فـــي اختيار النصوص الأدبية على شهرة النصوص المختـــارة وذيوعها على السنة النـــاس من جهـــة ، وعلـــى تنـــاغم النص مع الحدث المصور ، والنص الأدبـــي فـــي هـــذا الســـياق يختـــزل دلالات لا متناهية إذ يوفر للمتلقي أو المتأمل للصورة آفاقا تخيلية قادرة على استيعاب ما هو موجود في الصورة وما يمور في وجدانه وذهنه ، فهدم البيوت وإغلاق الطرق وقصف الطـــائرات واقتلاع الأشجار والحصار الشامل ، حلقات تؤدي إلى نتيجة واحدة، وهو ما اختزلته أميـــة جحا بعبارة " تعددت الأسباب والموت واحد " وهي شطر من

قول المتنبي:

من لم يمت بالسيف مات بغيره   تعددت الأسباب والموت واحد

"وهكذا يبدو (التناصّ) حواراً بين النصّ وكاتبه، وما يحمله الكاتب من خبرات سابقة. كما أنه حوار بين النصّ ومتلقيه، ومايملكه المتلقي من معلومات سابقة " (7).

وتعمد في بعض اللوحات إلى تغيير طفيف في النص الأصلي ، وذلك في لوحة مجدت فيها الحجر " وفي الليلة الظلماء ينير الحجر إذ إن النص مأخوذ من قول أبي فراس الحمداني :

سيذكرني قومي إذا جد جدهم   وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر

ولا يخفى أن التصرف في النص الأصلي ضرورة دلالية فلو بقي الفعل الأصلي "يفتقد" لما استقامت دلالة الصورة.

ويبدو أن هذه العبارة تلح على اللا شعور الإبداعي لدى الفنانة ، إذ نجدها بنصها الأصلي " وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر" في لوحة جمعت صلاح الدين الأيوبي والقدس .

ويمكننا أن نسمي هذا التناص تناصا مركبا، إذ يحوي نصا أدبيا وآخر تاريخا اذ ان "

المعطيات السابقة تقود إلى أن يغدو كل معنى مؤجلاً بشكل لا نهائي، وكل دال يقود إلى غيره في النظام الدلالي اللغوي، دون التمكن من الوقوف النهائي على معنى محدد، وتغدو عملية التوالد للمعاني مستمرة انطلاقاً من اختلافاتها المتواصلة، التي تبقى مؤجلة ضمن نظام الاختلاف، وتظل محكومة بحركة حرّة لا تعرف الثبات والاستقرار، وكل هذا يشحن الدوال ببدائل لا نهائية من المدلولات، وهذا يكشف أنّ هناك بناء وهدماً متواصلين من أجل بلوغ عتبة المعنى.(8)



وتوظف الفنانة النص الأدبي لإبراز جوانب من الهم الفلسطيني الداخلي وبخاصة هموم الموظفين الذين يعانون من الضائقة المالية وغياب القوانين التي تحمي حقوقهم المهنية والنقابية ، ويظهر المعلم وهو يكتب على السبورة "انصفوا المعلم ووفوه التبجيلا كاد المعلم أن يكون ذليلا". والنص مقتبس من قول أحمد شوقي:

قم للمعلم وفه التبجيلا   كاد المعلم أن يكون رسولا



وتضيف الفنانة للتناص الأدبي إطارين موشحين بالحداد ، أحدهما لقانون الخدمة المدنية ، والآخر لقانون التأمين والمعاشات ، ولم تغفل إبراز الفقر والعوز حينما أظهرت جيبيه فارغتين مقلوبتين. ولا يخفى اننا " عندما نقتطع الكلمات من سياقها اللغوي

وغير اللغوي الذي قيلت فيه لندخلها في علاقة حوارية جديدة بكلمات محيطة أخــرى سرعان ما تضفي عليها دلالة جديدة مغايرة وبالإضافة إلى ذلك فإننا عندما ندخل في كلامنــا كلمة لشخص آخر نخلع عليها لا محالة شيئا من صوتنا" (9)

3- التراث الشعبي:



تحشــد الفنانــة عــددا مــن مقومات التراث الشــعبي لتصــوير الحدث السياســي، فكســر الجــرار الفخارية وراء شخص ما يدل فــي المعتقدات الشعبية الفلسطينية علــى الفــرح برحيــل ذلــك الشــخص والكراهية له ، وهو ما بدا جليا في اللوحة التي يكسر الفلسطيني الجرار الفخارية وراء الإدارة الأمريكية تعبيرا عــن رفــض المقترحات الأمريكية المتعلقة بالقضية الفلسطينية . "وأكثر المبدعين أصالة هو مَنْ كان في تكوينه رواسب من الأجيال السابقة "(10)

ويبرز المثل الشعبي الفلسطيني في غيـر لوحـة فـي سـياق الحـوار الفلسـطيني الأمريكي،وهو يجسـد خيبة الأمل من الموقف الأمريكي كما في حوار الـرئيس الفلسـطيني للإدارة الأمريكيـة ، إذ إن رد الجانب الأمريكي على اتفاق 13شـباط بقولهم:"إشباط ما عليه رباط" يجسـد تقلبـات



الموقف الأمريكي وضبابيته ، ومن المعروف في الثقافة الشعبية أن شهر شباط لا يثبت على حال من حيث الحالة الجوية والعوامل المناخية ، وفي الذاكرة الشعبية مثل آخـر " شـباط الخباط ساعة شمس وساعة أمطار".

وللأغنية الشعبية وبخاصة النشيد الوطني حضور في لوحات أمية جحا ، وتعمل تقنية الدمج بين نص الأغنية والصورة على إثراء نص الأغنية بدلالات جديدة لم تكن متوافرة في النص المجرد، إذ إن مكونات الصورة تتحول إلى نصوص متداخلة تؤدي وظيفة متكاملة، فالنشيد الوطني(بلادي بلادي) تصدح به الحناجر في كل حين ومن كل مكان ، ولكنه يكتسب دلالات جديدة ، ويشحن بمؤثرات نفسية حينما يصدر من طفل يقف بجانب سارية العلم الصاعد من بين جماجم الشهداء ودبابات الاحتلال تحكم الطوق عليه.

4-التناص الرقمي :

يجسد الاختيار الرقمي لدى الفنانة أمية جحا قضايا وطنية كبرى إذ إن كل رقم منها يحمل في حناياه تاريخا مشبعا بالمعاناة ، ولا تقدر أية صورة أخرى على

النهوض بدلالات الرقم مهما كانت تقنية الصورة فالأرقام (1948)و (1967)التي تظهر في الصورة تمثل أيقونات سياسية في أجندة التاريخ الفلسطيني وهي أيقونات مشبعة بالحزن والحسرة لذا جاءت خلفية الصورة سوداء.اذ"



ان اللون يؤثر على الذات الإنسانية ويظهر ذلك بتسارع دقات القلب وحركات الجفون وإفراز العرق واختلاف حركة النفس وهذا ناتج عن ارتباط الألوان بمعان راسبة في عقلنا الباطن نتيجة لخبرات بعضها موروث في الجنس البشري وأخرى مررنا بها في الحياة العامة. وكل واحد منا يشع بثلاثة أو أربعة ألوان رئيسية ويمنحنا هذا الاتحاد الكلي الإحساس بماهيتنا ونعرف من نحن، فلقد مثل اللون ولازال يمثل وسيلة للتعبير والوصل بين الأحاسيس والأفكار وتبعاً لذلك يترتب معرفة السمات الخاصة بكل لون ومدى تأثيره على النفس الإنسانية".(11)

وحينما يستأثر الاختيار الرقمي بمساحة اللوحة فانــه يغني عن وجود صور أخرى ، وقد يتخذ الرقم نفســه شــكلا فنيا ايحائيا فالرقم (54)سجل تاريخي يختزل أربعة وخمسين عاما من المعاناة وقد اتخذ الرقم (5) شكل منجل تصويرا لحصاد تلك السنوات كما أن اللون الأحمر إيحاء بدموية الحدث.

5- التناص السياسي:

تختار الفنانة عناوين ذات توتر سياســي عال، وهي عناوين ذات قــدرة علــى تجســيد الموقف السياسي الراهن، فالبندقية التي تتحول إلى قلم إسرائيلي يكتب اتفاق غزة بيــت لحــم تصور مخزونا من الأحداث التراجيديــة التــي جرت أثناء حصار كنيسة المهد في بيت لحم ، وإبعاد عدد من المحاصرين إلى غزة ،

والمتلقي حينما يقرأ عنوان اللوحة فإنه يشرع باسترجاع الأحداث ، ومتابعة تطوراتها



وقد يجمع التناص السياسي بين المضمون الرئيس للعنوان المختار وسياق سياسي آخر، فالمضمون الرئيس للعنوان المختار في هذه اللوحة هو بنود اتفاقية وثيقة الأسرى للوفاق الوطني ، والسياق السياسي الآخر هو الفلتان الأمني الذي يعد سببا رئيسا لموت الوثيقة.و "الإعلام اليوم يتوسع كثيرا بل يتضاعف ويدخل في حياة الناس وشؤونهم أكثر من الأخبار والإعلان والترفيه، فهو أيضا يتحول إلى خدمة تعليمية وتثقيفية وبوابة حوار وتأثير وتفاعل وجزء من العمل السياسي والتجاري والثقافي(12)

ثانيا: الرمز

من التقنيات الفنية التي تجلت في الكاريكاتير الفلسطيني لدى أمية جحا الرمز الذي عبر عن الثوابت الوطنية في مسيرة النضال الفلسطيني ، وقد أبدعت الفنانة في اختيار أكثر الرموز نبضا في الوجدان الفلسطيني بحيث تؤدي رؤية الصورة الرمزية إلى إثارة ذهن

المتلقي للقضايا التي يختزلها الرمز يقول الشاعر الايرلندي وليم بتر ييتس: " اننا بحاجة الى الرمز الذي هو التعبير الوحيد عن خلاصة الحقيقة اللامرئية " (13)

ويمكننا رصد ابرز الرموز في الإبداع الكاريكاتيري على النحو الآتي:-

1- المفتاح:

ما زال كثير من اللاجئين الفلسطينيين يحتفظون بمفاتيح بيوتهم التي أكرهوا على الخروج منها في نكبة 1948 ونكسة 1967 ، ونشاهد في كثير من الأحيان فلسطينيين يقبضون على مفاتيح بيوتهم عبر شاشات القنوات الفضائية في بعض المناسبات وذلك في مخيمات الشتات الفلسطيني تعبيرا عن رفضهم لسياسة التوطين ، وتصميما على حق العودة.



ولم يعد اللاجئون إلى الوطن على الرغم من مرور أربعة وخمسين عاما على النكبة ، لذا أصبح المفتاح الرمز إرثا ، تتوارثه الأجيال تمسكا بحق العودة ، فالأب الفلسطيني – كما يظهر في الصورة – لا يجد شيئا يورثه سوى المفتاح ، ونلاحظ اللمسة الفنية الإيحائية في حلقة المفتاح التي اتخذت شكل قلب تعبيرا عن ارتباط الفلسطيني بحقه في العودة إلى الوطن.



وإذا كان الإرث قد تحقق في سياق الموت على فراش المرض في اللوحة السابقة ، فإن المفتاح الرمز إرث كذلك في سياق المقاومة والمعركة ، فالمفتاح الذي يسقط من يد الأب الشهيد يتلقفه الابن المقاوم استكمالا لمسيرة العودة.

وتجسيدا لاعتزاز الفلسطيني بالمفتاح الرمز فقد ظهر قلادة تتدلى على الصدر في أكثر من لوحة ، وتعليق المفتاح في الرقبة كان مظهرا اجتماعيا سائدا في كثير من الأماكن الفلسطينية ، وبخاصة مفاتيح الخزائن التي تحوي مدخرات أصحابها ، فالمفتاح حول العنق دلالة على الحرص عليه وأن العودة إلى الوطن أغلى ما يملك اللاجئون. ويبدو التصميم على العودة جليا في اللوحة وذلك من خلال نبات الصبار الذي نبت من رأس اللاجئ من طول الانتظار.

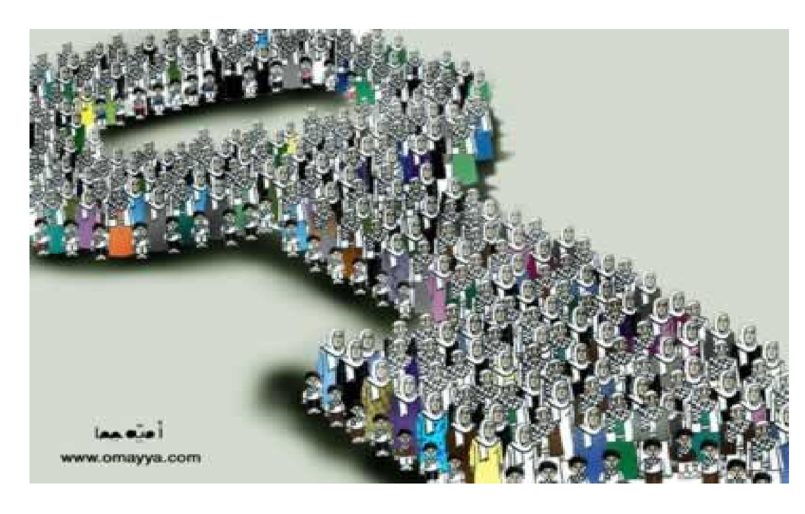


ويظهر المفتاح الرمز صورة جدارية في منزل عائلة فلسطينية في أحد المخيمات في مشهد في مشهد مأساوي يفيض فقرا وبؤسا.

وإذا كان المفتاح رمزا للوطن المنتظر ، فإن بعض اللوحات تجسد المفتاح وطنا ، إذ تعمد الفنانة إلى تفريغ فوهة المفتاح لتحوله إلى ملجأ تأوي إليه عائلة فلسطينية وذلك تعبيرا عن ديمومة الرحيل واستمرارية التشتت من مكان إلى مكان. فالرمز " وسيلة ادراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره فهو افضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، هو بديل من شيء يصعب او يستحيل تناوله في ذاته(14)



وتعمد الفنانة إلى تشكيل جسم المفتاح من أجساد اللاجئين إذ تتحول قضية اللاجئين



في هذا التشكيل من مشكلة إنسانية وفق بعض الرؤى السياسية إلى قضـــية وجـــود تضرب جذورها في أعماق الوطن .

ويتحول المفتاح من مستوى الرمز الإيحائي إلى الرمز المقاوم إذ يظهرها لمفتاح جبارا يتغلب على دبابة الاحتلال . وما هذه القدرة الخارقة للمفتـــاح إلا تجســـيدا للإرادة والعزيمة التي يتســـلح بهـــا الفلسطيني ومن الرمز المقاوم يتحول إلى رمز نفسي يتكئ عليه اللاجئ



ويتخذه مصدر قوة وثبات للتغلب على تتابع الويلات ، فها هو العجوز الفلسطيني يتخذ من المفتاح عكازا يتكئ عليه حاملا الوطن على ظهره الذي حنته



الأحداث التاريخية الجسام من وعد بلفور إلى النكبة إلى النكسة.

.

2- البحر:

يشكل البحر مساحة مضيئة في الذاكرة الفلسطينية وبخاصة اللاجئين الذين اجبروا على الرحيل عبر البحر من سكان الساحل الفلسطيني.فالبحر حافظة للحكايات التي يرويها الأجداد للأحفاد عن تفاصيل المعاناة التي ما زالت بصماتها ماثلة في وجدانهم.

وتوظف الفنانة أمية جحا الموروث البحري لإبراز الأبعاد السياسية للقضية الفلسطينية ، إذ يبدو في اللوحة الفلسطيني وهو يمخر عباب البحر في قاربه الصغير في جو عاصف يهدد حياته ، وما العواصف الأمريكية والأوروبية إلا مواقف سياسية تعصف بالقضية

الفلسطينية ، ولا يخفى أن الخوف والخطر في سياق اللوحة البحرية مســتوحى مــن الموروث البحري للاجئين في زمن النكبة.

ويتحول المفتاح الرمز الى مجداف لسفينة العودة التــي طــال انتظــار الفلســطيني لإبحارها، وهي عودة محفوفة بالمخاطر، وتقف في طريقها عقبات تمثلــت فــي اللوحــة بــالحوت الإســرائيلي الــذي يهاجم سفينة العودة



وتوجه الفنانة رمزية الخطـــر والخوف للبحر نحو الآخــر ، فنجــد غزة تتحول إلى بحر يبتلع الاحــتلال وفي هذا التحول تصـــوير لفاعليـــة المقاومة وصمودها في غزة من جهة ، ونقل المكنون النفسي للبحر مــن الذات إلى الآخر .



وللبحر طاقة تصويرية تتوزع على الأنـــا والآخـــر، فتارة نراه حاملا مصورا للهم الفلسطيني ، وتارة نراه رمزا للآخر يدمر الأنا الفلسطيني ، كما في اللوحة التي تصـــورا لاستيطان بحرا هائجـــا يكـــاد يبتلع فلسطين وما حمامة السلام التي تحلق في سماء اللوحة إلا مفارقة صارخة ؛

فالمستوطنات تبتلع فلسطين على الرغم من جولات المفاوضات التي لا حصر لها.



وتتصف رمزية البحر بخاصية التوليد إذ ينتج عن البحر الرمز رمز آخر ، إذ يصبح البحر مساحة صيد لإظهار المفارقة السياسية ، فمياه البحر تمثل اتفاق way river ، وتبدو صنارة الإسرائيلي وقد انتجت صيدا وفيرا ، في حين لم تخرج صنارة الفلسطيني شيئا سوى نجمة داوود السداسية .

2- الحجر :



لم يقم الحجر بوظيفة في التاريخ البشري كالوظيفة التي أداها في الانتفاضة الفلسطينية وبخاصة الانتفاضة الأولى(1987). إذ كان سلاحا بدائيا فاعلا أعاد مؤشر ساعة الحدث الدولي إلى القضية الفلسطينية ، فهو قوة هائلة

تكسر قيود الاحتلال كما يبدو في اللوحة ، وما كسر القيد أو السلاسل إلا تجسيد للمواجهة بين الحجر وآلة الحرب الإسرائيلية .



ونجد الحجر رمزا مقترنا بالصمود والشموخ والإباء في إبداع اللا شعور لدى أمية جحا، فهي تجمع بين الحجر الرمز والإنسان الفلسطيني الذي تحول إلى شجرة تضرب جذورها في أعماق الأرض ، غير آبه بالقنابل التي تنهمر عليه ولسان حاله يصرخ :"عش حرا أو مت كالأشجار وقوفا".

وتبرز ظاهرة الأنسنة في رمزية الحجر ، إذ يظهر الحجر إنسانا ناطقا في لوحة يظهر فيها حجران يمثلان الانتفاضة الأولى والثانية من خلال التحديد الزمني ا لمنقوش عليها . ويتضمن القول الصادر من الحجر الأول " إوعـى تكـرر مأساتي ويخلوك مجرد ذكرى " بعـدا سياسـيا ، كما ظهر الحجر الثاني أكبر حجما مـن الحجـر الأول ؛ لأن فعاليات الانتفاضة الثانية ووسائل المقاومة فيها وأبعادها السياسية أكبر حجما من الأولى .



ويمكن تصنيف الحجـر الرمـز الذي بدا كف يد يرفع شارة النصر في ظاهرة الأنسنة أو تشخيص الجمـاد ، ونلاحظ أن الشظايا المتطـايرة مـن الحجر الرمز بفعل القنابل الإسرائيلية قد تحولت إلى أحجار رمزية ترفع هي



الأخرى شارة النصر تجسيدا لمقولة :"إن الضربة التي لا تميتني تزيدني قوة".



ويتخذ الحجر الرمز بعدا دينيا في مواجهة أول المؤامرات الدولية على فلسطين، فهو قوة سماوية تدمر وعد بلفور الذي اتخذ صورة صاروخ إسرائيلي . وقد اتسمت اللوحة بلمسة لغوية فنية حينما جانست بين عبارة "وعد بلفور" وعبارة " وعد السماء.

4- القبر:



تتجاوز رمزية القبر الدلالة المألوفة وهي الموت والحزن إلى دلالات يقتضيها السياق الفلسطيني، إذ يظهر القبر الرمز مؤرخا لأبرز الأحداث دموية في فلسطين ، إذ يؤرخ الشاهد الأول للقبر لمجزرة الأقصى التي وقعت في أكتوبر 1990 ويؤرخ الثاني

لمجزرة الأقصى التي وقعت في أكتوبر 2000 ، ولا تخفى دلالة جمع المجزرتين في قبر واحد ، كما لا تخفى رمزية شقائق النعمان لشهداء المجزرتين.



وينتقل القبر الرمز من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية حينما يقرع طبل الأسرى بين أبرز مؤسسات المجتمع الدولي التي ينبغي أن تقوم بدورها تجاه قضية الأسرى في جانبيها الإنساني والسياسي.



وتلجأ الفنانة إلى أنسنة القبر لتصوير آلام الأمهات الثكالى وسماع أرواح الشهداء الذين ينعمون في جنات الخلود ، فاللوحة تجمع بين الحضور والغياب ، أو بين آلام الدنيا وفرح الآخرة وذلك ان " الرسم

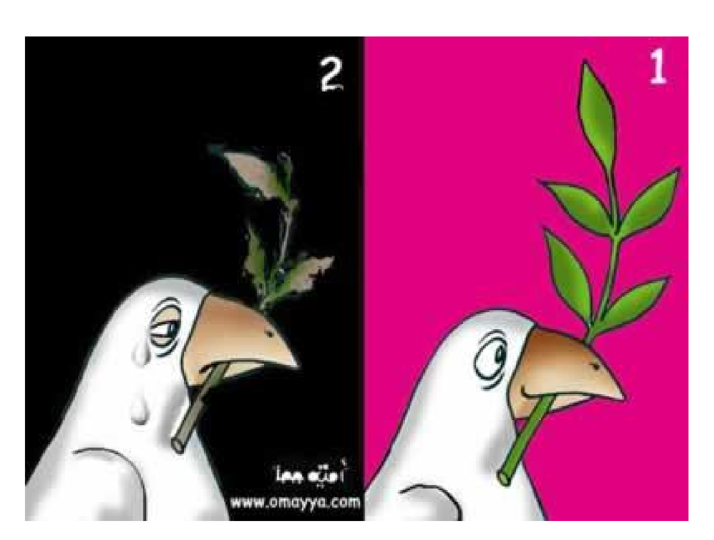
مجموعة من الشحنات يفرغها الفنان على الورق وترافقها موسيقاه مع نزيف داخلي وخارجي من خلاله يجد أنه أعطى ما يريد من خلال رسوماته وابداعه" (15)

5- الطير:

يكتسب الطير وبخاصة الحمامة البيضاء بعدا إنسانيا ، إذ يتخطى حدود الجغرافيا واختلاف الأجناس فهو يرمز إلى السلام والحرية . وهو عنوان انساني والرمز هو " المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره و تشعباته الوعرة" (16)



ولكن هذه الخصوصية العالمية تتحول إلى خصوصية فلسطينية حينما نرى حمــائم السلام سجينة باكية تعبيرا عن غياب السلام في فلسطين ولأن دلالة الرمز تكتسب توافقــا إنسانيا عالميا فقد خلت اللوحة من عنصر اللغة فمشاهدة اللوحة تكفــي لقــراءة الــدلالات الكامنة فيها " فالكاريكاتير عندما نجده من دون تعليق، يأخذ منا وقتاً للتأمــل نظــراً لأنــه مشحون بأفكار انسانية وذو بعد جمالي وغير مرتبط باللحظة أو بالزمن أو بالظرف اطلاقاً (17)"



وتحمــل العلاقــة بــين الحمامــة البيضــاء وغصــن الزيتون بعدا تاريخيا دينيــا إذ يرتبطــان بقصــة الطوفــان وسفينة نوح عليــه الســلام ، وهي لوحة خالية من اللغــة ، ولكن التأمل فيها يؤدي إلى عقد موازنة بين الحضور والغياب للسلام ، فالقسم الأول مــن اللوحة يصور حالة السلام الغائب ، والقسم الثاني يمثل حالة السلام الحاضر . إذ يبدو

غصن الزيتون أخضر يانعا وحدقة الحمامة تفيض أملا وفرحا وذلك في القسم الأول ، ويبدو غصن الزيتون جافا ذاويا والحمامة باكية وذلك في القسم الثاني.



وتجسيدا للبعد الإنساني الأممي للحمامة الرمز، تظهر الحمامة قتيلة لم تحمها الخوذة الزرقاء ولا الدرع الأزرق لراعي السلام ، فاللوحة ترمز لدلالة مركبة ، إذ تدل على حالة السلام في فلسطين ، وتدل على الاعتداء على الشرعية الدولية والاستهانة بها.

وترمز إلى خطاب السلام النفعي ، حينما يُستغل الحديث عن السلام لمــآرب حزبيــة، فتصبح حمامة السلام كرة يتقاذفها أقطاب السياسة وبخاصة في سياق الانتخابات الحزبية كما يظهر فــي اللوحة التي تصور مصير الســلام في صراع الانتخابات الإسرائيلية.



وتوظف الفنانة رمزيــة الطير لإبراز ثنائية ضدية بين حمامة السلام والغراب الــذي يرمز للتشاؤم والبؤس والشر في الوعي الجماعي ، وتعمد الفنانة إلى تخصيص عمومية الرمز ، فتصور حمائم السلام الموشحة بالكوفية الفلسطينية رمزا للعودة إلى الوطن ، وتصور الأغربــة علــى الســاحل الفلسطيني في حالة رفض ودهشة.



ولأن العلاقة في الوعي الجمعي بين الحمائم والأغربة علاقة تنـــافر وتضـــاد ، فقـــد أظهرت اللوحة الأغربـــة وهـــي تفترس حمامة السلام وقد خلـــت اللوحة مـــن اللغـــة لأن الثـــراء الدلالي وشفافية الرمز لا يقتضيان وجود وسيلة توضيحية.



6- الطفولـة:

يشغل الطفل مساحة واسعة في لوحات أمية جحا ، ويؤدي وظيفة سياسية تفوق مستواه العمري ، إذ يظهر سفيرا للسلام ومحاورا للآخر ، ويختلف خطاب الطفولة



باختلاف المخاطب ، فحينما يخاطب الطفل الإدارة الأمريكية فان موضوع الخطاب الطفولي يكون الأب الأسير وفي تخصيص موضوع الخطاب وخزة ضمير من طفل محروم من أبيه إلى راعي السلام وراعي حقوق الإنسان الذي عجز عن تحقيق ابسط حقوق الطفولة.

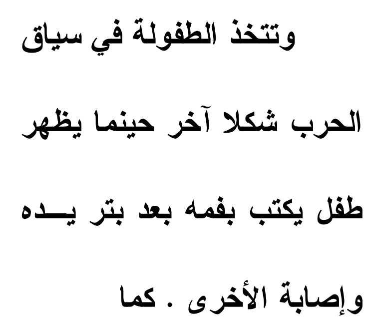


وحينما يخاطب الطفل جنود الاحتلال فان موضوع الخطاب الطفولي يتخذ أبعادا سياسية ونضالية ، وتتصف لغة الحوار فيه بالقوة والتهديد ، كما يبدو في اللوحة إذ يقدم الطفل لجندي الاحتلال معادلة رياضية ؛ مفاوضات – تحرير الأسرى = مواجهة مستمرة ، ونلاحظ الطفل يخفي الحجر وراء ظهره ، وعلاقة الطفل بالحجر علاقة واقعية لأن الطفل يشكل محورا رئيسيا في انتفاضة الحجارة .

ويتحول سفراء السلام إلى ضحايا حرب عمياء ، لا تفرق بين مقاوم وطفل، وتختار الفنانة اقل المستويات العمرية للأطفال الشهداء فكلما كان الشهيد صغير السن كان أكثر إثارة وتأثيرا ، لأن مشهد الطفولة ذو بعد إنساني بصرف النظر عن سياق المواجهات التي سقط فيها الطفل الشهيد ، وتختار الفنانة أسماء أطفال شهداء – كما في اللوحة السابقة ، إذ تبدو الطفلة الشهيدة – إيمان حجو – ملاكا يرفرف بجناحيه على طفل جريح باك ، وقد أضحت إيمان حجو في الوجدان الإنسان رمزا للأطفال الشهداء ،كما كان من قبلها – محمد الدرة – الذي استشهد في أحضان والده الذي عجز عن حمايته من رصاص الاحتلال. وقد اختارت الفنانة

الصورة الفوتوغرافية الحقيقية لأنها تشتمل على مثيرات إنسانية قلما تتــوافر فـــي لوحة كاريكاتورية ، ومن المعلوم أن هذه الصورة الفوتوغرافية قد أحدثت زلزالا في الأعلام الدولي وسببت حرجا غير مسبوق لمنظمات حقوق الإنسان.

يسوق الأستاذ محمد حسنين هيكل مثالاً لقوة الصورة، في هذا العصر، بدلاً من قــوة الدبابة، بصورة الشهيد الطفل محمد الدرة وهو يموت محاصراً بالنار في حضن أبيــه " ان صورة الدرة ومثيلاتها من الصور زادت تعاطف الرأي العام في أوربا من ثلاثين إلى خمسين بالمائة، وفي الولايات المتحدة من واحد إلى عشرة في المائة" (18) وقد أضافت الفنانـــة لمسات نصية وفنية ، إذ ظهر نص الاستغاثة (واعرباه) ، ورسم أزيــز الرصـــاص كلمـــة "السلام" على الجدار لإبراز المفارقة بين السلام المزعوم والواقع الدموي.



وتتخذ الطفولة في سياق الحرب شكلا آخر حينما يظهر طفل يكتب بفمه بعد بتر يــده وإصابة الأخرى . كما



تبرز لوحات أخرى الجانب النفسي لدى الأطفال اللذين يعانون من الخوف والهلع من تهديد الطائرات الحربية وضجيج الصواريخ أثناء القصف.



وتعتني الفنانة بإبراز الحقوق المدنية للطفل الفلسطيني ، وبخاصة غياب الحق في التعليم ، إذ تبدو في اللوحة دبابة إسرائيلية تغلق مدرسة للأطفال الذين يقفون واجمين حائرين عاجزين أمام مدرستهم.



وتحرص الفنانة على إبراز عنصر المفارقة في سياق تصوير حقوق الطفل الفلسطيني، إذ يبدو الطفل فقيرا مشردا يبيع الجرائد الموسومة بعنوان "يوم الطفل الفلسطيني"

ويتكرر مشهد الطفل الفقير المشرد في غير لوحة ، وهذا التكـرار تجسـيد لظـاهرة الأطفال الفقراء الذين يجوبون الطرقات يبيعون الجرائد وأشياء أخرى لكسب قوت يومهم .



وتختـار الفنانـة المناسـبات الاجتماعية لتصوير حرمان الأطفـال وبؤسهم ، وبخاصة يوم العيد الـذي ينبغـي أن يكـون عنوانـا للفـرح الطفولي، ولكنه يظهر مصبوغا بالدم.



وتستثمر الفنانة يـوم العيـد لتشكيل لوحـة مركبـة ، لتصـوير الضائقة الاقتصـادية التـي تسـبب عجزا للكبار عن تقديم ما يعرف بـ " العيدية " كما تصور اللوحة حرمان الأطفال في عيدهم

6- المرأة:



يجمــــع الإبـــداع الكاريكاتوري لدى أمية جحا بين المرأة الواقعية ، والمرأة الرمز، ومــن اللوحات التـــي تصـــور الصنف الأول ، امـــرأة قلقة خائفة على أسرتها من قصف الطائرات بعد أن سمعت هديره ، وتحرص الفنانة في هذا الصنف مــن اللوحــات علــى إبــراز اللهجــة الفلسطينية على لسان المرأة (الزوجة):"قوم يا أبو عايد فز الطيارات الإســرائيلية بتحــوم الظاهر بدها تقصف" ويرد الزوج عليها :" يا ولية اطفي هاللمبة ونامي ما بشيل الــروح إلا اللي خالقها ". واللهجة في اللوحة تعزز المستوى الواقعي للمرأة " ومن المعروف أن اللهجة

والطريقة الخاصة تميز المستعمل وتشي بانتمائه لجماعة خاصة .وإعادة إنتاجها يعني قصد إبراز هذا الانتماء القومي أو الاجتماعي أو الثقافي " . (19)

ومن اللوحات التي تصور الصنف الثاني امرأة يشكل جسدها خريطة الوطن ، فتظهر بزيها الأسود وبعينيها الباكيتين تعبيرا عن الحزن المطلق، ولكنها تحمل وردة حمراء رمزا للغد الآتي.



وتتحول المرأة الرمز من الدلالة العامة إلى الدلالة الخاصة ، إذ تظهـــر بزي شعبي يمثل مدينة بيـــت لحـــم ، ومن المعلوم أن لكل مدينة فلسطينية زيا خاصا بها ، يعكس انتماء جغرافيا



ثالثا : ظاهرة الموازنة (الثنائيات الضدية):

اتخذت الفنانة من الموازنة وسيلة لإبراز الثنائيات الضدية في الجــانبين السياســي والاجتماعي ، وتدرك الفنانة أن اللوحة التي تشتمل على علاقة ضدية هي أكثر تأثيرا وإثارة للمتلقي، كما أن العلاقة الضدية أكثر قدرة على النهوض بوظيفة اللوحة . وقد أدت اللوحات التي اشتملت على ثنائيات ضدية الوظائف الآتية :-

1- الكشف عن سياسة التفرقة العنصرية

يكشف عدد من اللوحات عن سياسة متعمدة تقوم على التمييــز العنصري بين اليهودي والفلسطيني ، إذ يظهر اليهودي فــي ســياق المسموح ويظهر الفلسطيني فــي سياق الممنوع ، كما تصور اللوحة



أن سجينا إسرائيليا سم له بزيارة زوج ابنة خالته لمدة ثلاثة أيام (ولا تخفى السخرية هنا من بعد القرابة)، في حين يمنع السجين الفلسطيني من إلقاء نظرة الوداع على جثمان والده ، والموازنة هنا لا تقتصر على ثنائية المسموح والممنوع وإنما تشمل لغة الخطاب ، فاليهودي يخاطب المسؤولين بلغة الإملاء ، والفلسطيني يخاطب بلغة الرجاء ، وتشمل المدة الزمنية للإجازة ، فاليهودي يطلب ثلاثة أيام ، والفلسطيني يطلب إلقاء نظرة وداع ، وكذلك تبرز الثنائية في علاقة القرابة ، فاليهودي يريد زيارة زوج ابنة خالته ، والفلسطيني يرجو رؤية جثمان والده لحظة واحدة.





وتتجلى التفرقة العنصرية في سياق الصراع ، فالمستوطن اليهودي الذي قتل فلسطينيا حر طليق يتقلد وشاحا تقديرا لجريمته وهو مغتصب الأرض ، والفلسطيني الذي جرح مستوطنا مثقل بالقيود والسلاسل وهو صاحب الأرض .



وتمتد التفرقــة العنصــرية إلى الحقوق المدنية ، فالمستوطنات الإســـرائيلية تـــزرع فـــي الأرض الفلسطينية بلا تـــرخيص ، وبيــت الفلسطيني على أرضه يهدم بحجة عدم التـــرخيص" وإذا كـــان الفــن محركاً أساسياً لـــوعي الجمـــاهير وتطوير ثقافتها ومعتقداتها يبقى فن الكاريكاتير الشعلة المضيئة التي تعطي للأجيال الواقـــع المعيش من خلال المعاناة اليومية، وترافقهم عبر مســـيرة وعـــي لا تنتهـــي... وإذا كـــان المسرح أبا الفنون ففن الكاريكاتير لا يقل شأناً عنه... (20).



وما أقسى أن تمتد التفرقة العنصرية إلى الطفولة ، حينمـــا ينام الطفل الإسرائيلي آمنا منعما حالما ، في حـــين ينـــام الطفـــل الفلسطيني على أنقـــاض بيتـــه خائفا متعبا مشردا .

وقد لا تكفي مشاعر الاستغراب والدهشة حينما نشاهد طفلا يهوديا يلهو ويمرح فـــي حدائق بيت المقدس، في حين أن باب الحديقة موصد أمام الطفل الفلســطيني، ومـــا يجعـل اللوحـــة تفـــيض تـــوترا واستهجانا أن اسم الحديقة هـــــو "هشـــــالوم" أي : السلام.وقد كتبت امية جحا عن واقع الطفل الفلسطيني من خلال تجربة ذاتية مـــع



ابنتها وذلك بقولها "يوم الخميس هو اليوم الذي أصحب فيه ابنتي نور (أربع سنوات) إلـــى البحر، فلا متنزهات و لا ملاهي للأطفال تتتسع لأطفال منطقة أكبر كثافة سكانية في العـــالم (قطاع غزة)، أو بالأحرى إسرائيل فرضت عدم اللعب والتنزه على أطفال فلســطين. حتـــى البحر يا نور ما عاد مكانا رحبا ولن نجد عنده شاطئ الأمان " (21).

2- إبراز ازدواجية السياسة الأمريكية:

لا يحتاج الانحياز الأمريكي لإسرائيل إلى محلل سياسي بارع ، فقد بات أمرا مكشوفا



تعجز لغة الدبلوماسية عن إخفائه ، ولهذا لا غرابة أن نرى الوسيط الأمريكي الذي يرعى الاتفاق على وقف إطلاق النار وهو يسد فوهة المدفع الفلسطيني، ويترك فوهة المدفع الإسرائيلي حرة طليقة !

وتعمد الفنانة إلى اختيار بارع ، حينما توظف تمثال الحرية لإبراز ازدواجية السياسة الأمريكية ، فيد من التمثال تخنق طفلا فلسطينيا ينزف دما ، واليد الأخرى تحتضن رموز السياسة الإسرائيلية بعناية وحنان



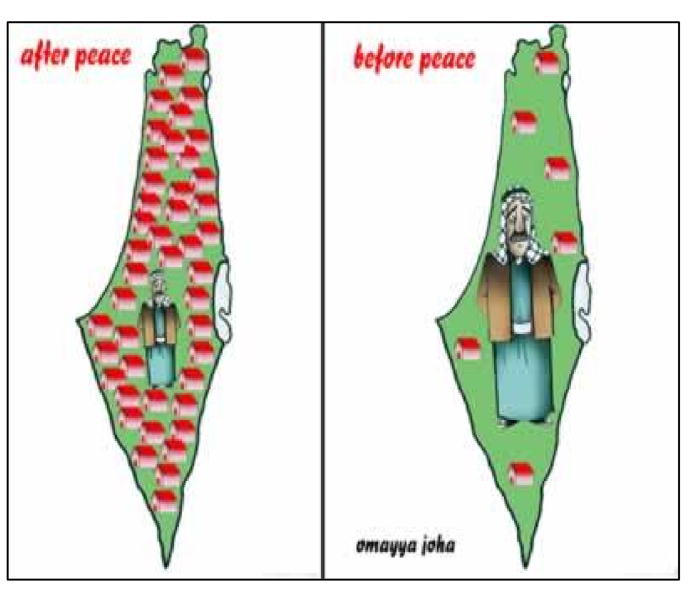
" يتعرض موقع الفنانة العربية الفلسطينية (أمية جحا) رسامة الكاريكاتير على شبكة الانترنيت إلى مضايقات ورسائل تهديد ووعيد بالقتل وإلى ما هنالك من عبارات

تكنولوجيا القهر والإرهاب الدولي من أفراد ومؤسسات تنتمي إلى العالم ((المتحضر!!)) وتدعي بالديمقراطية والحفاظ على الحريات الفردية والفكرية وحقوق الإنسان " (22)

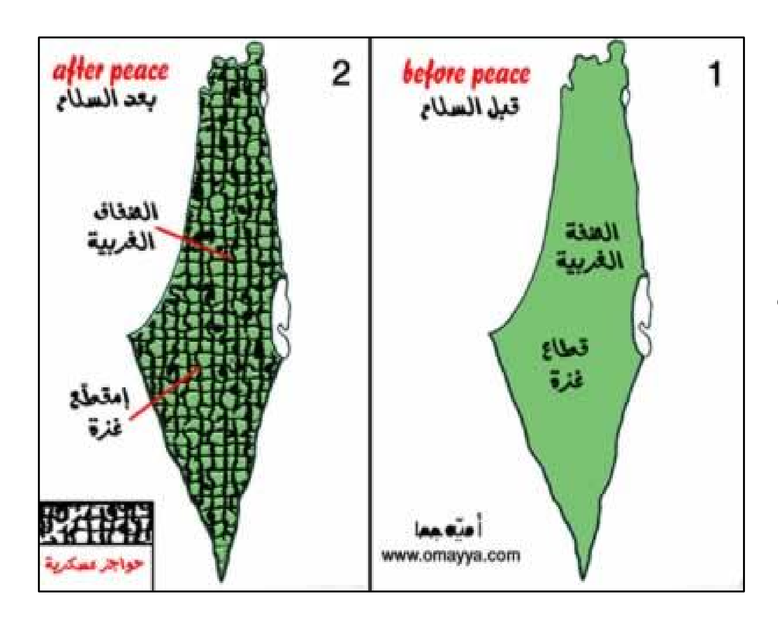
3- تعرية عملية السلام.

تظهر اللوحة المفارقة في عملية السلام ، فالشجرة التي تجسد السلام يانعة مثمرة في الجاني الإسرائيلي ، وهي يابسة جافة في الجانب الفلسطيني ، وقد تحولت إلى أفاعي تهم بالانقضاض على الفلسطيني.

وتوظف الفنانة ثنائية القبلية والبعدية لإبراز مثالب عملية السلام ، فقد كانت المستوطنات في فلسطين قليلة قبل انطلاق عملية السلام ، وبعد عملية السلام ابتلعت المستوطنات فلسطين كلها .



وكذلك كانت فلسطين خالية من الحواجز العسكرية قبل عملية السلام ، وأصبحت الحواجز العسكرية بعد عملية السلام كالإخطبوط يمتد في كل مكان.



هوامش البحث

1 _ الموسى ، خليل : قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر . منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000 م ص >span73.

2&2 _ عميش، عبد القادر : اشتغال النص ضمن إسلامية النص . حوليات التراث ، مجلة دورية تصدرها كلية الآداب والفنون جامعة مستغانم العدد 2 سبتمبر 2004 ص 168

3 _ منصور، فؤاد : حوار مع جوليا كريستيفا. مجلة الفكر العربي، عدد 18/ 1982 بيروت ص122

4 _ الموسى ، خليل :قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر. ص 54

5 _ عزام ، محمد النــَّصُّ الغائب تجليات التناص في الشعر العربي. منشورات اتحاد الكتاب 2001 ص 29

6 _ الموسى ، خليل : قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر . ص 134

7 _ عزام ، محمد : النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي . ص 37

8 _ سعد الله، محمد سالم: فلسفة التفكيك عــنـــــد دريـــــــدا . مجلة الموقــف الأدبــي - مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد 417 كانون الثاني2006

9_ فضل ، صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص . عالم المعرفة ، 1978 ، ص 91

10 _ عزام ، محمد : النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي . ص 28

span11>_ الشاهر ، عبد الله : الأثر النفسي للون . الموقف الأدبي – مجلة أدبيــة شـــهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد 379 تشرين الثاني2000

1212 _ غرايبة ، إبراهيم : مستقبل الكاريكاتير الصحفي . جريدة الغد الأردنية ، 30 كانون أول 2005

13_ حجازي ، طلال : وليم بتر ييتس شاعر الرؤيا . مجلة أفكار ع 6 1966 ص 65

14 _ ناصف ، مصطفى : الصورة الأدبية . دار الأندلس ، بيروت ، ب . ت ،ص 153

15 _ فطوم ، غادة فاضل : فلسطين في ذاكرة الفنان معتــز علــي . مجلــة الموقــف الأدبــي العدد419<2006span

n&16 _. جميل حمداوي: "السيميوطيقا والعنونة"، عالم الفكر، الكويت، مج25، ع23، ينــاير/ مارس 97، ص90

17 _ العابد ، محمد : span> الكاريكاتير فن التقاط المفارقات والكشف عن الفســاد. جريــدة (الزمان) العدد 1342 التاريخ 2002 – 10 – 19/20

18 _ هيكل، محمد حسنين : نهايات طرق: العربي التائه. الشركة المصرية للنشــر العربــي والدولي –ط1 2002. ص 198 –199

19 _ فضــل ، صــلاح : بلاغــة الخطــاب وعلــم الــنص . عــالم المعرفــة ، 1978 ، ص 92

2020 _فطوم ، غادة فاضل: /span> الفنان معتز علي: فلسطين دائماً فــي الــذاكرة والبــال.. والنبض. جريدة الأسبوع الأدبي العدد 1003 تاريخ22/4/2006

21 _جحا، أمية : دبابيس. مجلة عود البند . العدد الثالث ، 8 آب 2006

22 _ أبو راشد ، عبد الله : رسامة الكاريكاتير العربية (أمية جحا): أبجدية التمسك بالحقوق جريدة الأسبوع الأدبي العدد 781 ، 27 10 2001

مراجع البحث

1 _جحا، أمية : دبابيس. مجلة عود البند . العدد الثالث ، 8 آب 2006

2_ جميل حمداوي: "السيميوطيقا والعنونة"، عالم الفكر، الكويت، مج25، ع23، يناير/ مارس 97

3_ حجازي ، طلال : وليم بتر ييتس شاعر الرؤيا . مجلة أفكار ع 6 ، 1966

4 _ أبو راشد ، عبد الله : رسامة الكاريكاتير العربية (أمية جحا): أبجدية التمسك بالحقوق جريدة الأسبوع الأدبي العدد 781 ، 27 10 2001

5_5_ سعد الله، محمد سالم: فلسفة التفكيك عند دريدا . مجلة الموقف الأدبيspan> - مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد 417 كانون الثاني 2006

6_ الشاهر ، عبد الله : الأثر النفسي للون . الموقف الأدبي – مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد 379 تشرين الثاني2002_

7_ العابد ، محمد : الكاريكاتير فن التقاط المفارقات والكشف عن الفساد. جريدة (الزمان) العدد 1342 التاريخ 2002 – 10 – 19/20

8_ عزام ، محمد النصَّ الغائب تجليات التناص في الشعر العربي. منشورات اتحاد الكتاب 2001

9_ عميش، عبد القادر : اشتغال النص ضمن إسلامية النص . حوليات التراث ، مجلة دورية تصدرها كلية الآداب والفنون جامعة مستغانم العدد 2 سبتمبر 2004

10_غرايبة ، إبراهيم : مستقبل الكاريكاتير الصحفي . جريدة الغد الأردنية ، 30 كانون أول 2005

11_ فضل ، صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص . عالم المعرفة ، 1978

12_فطوم ، غادة فاضل : فلسطين في ذاكرة الفنـــان معتــز علــي . مجلـــة الموقــف الأدبـــي العدد2006419

13_ فطوم ، غادة فاضل: /span> الفنان معتز علي: فلسطين دائماً في الذاكرة والبال.. والنبض. جريدة الأسبوع الأدبي العدد 1003 تاريخ22/4/2006

14_ناصف ، مصطفى : الصورة الأدبية . دار الأندلس ، بيروت ، ب . ت

1515_الموسى ، خليل : قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر . منشورات اتحاد الكتـــاب العرب، 2000 م

16_ هيكل، محمد حسنين : نهايات طرق: العربي التائه. الشركة المصـــرية للنشـــر العربـــي والدولي –ط1 2002

التناص في صورة الخطاب الإشهاري التجاري

شهد الإعلان التجاري تحولا بنيويا على مستويين ؛ مستوى الإخراج الفني ، ومستوى التلقي ، فقد تحول من المستوى الكتابي أو الصوتي المباشر إلى مستوى تقني تداخلت فيه عناصر السيميولوجيا من لغة وألوان ورموز وإشارات وأيقونات وغير ذلك مما تجود به خبرة المصمم الفني وما يقتضيه الخطاب الثقافي للإعلان .

وقد اقتصرت وظيفة الإعلان الكتابي والصوتي(البدائي) على إخبار المستهلك عن ولادة سلعة جديدة ، والتنويه لخصائص السلعة وفوائدها ، ولعل نظرة على الإعلانات التجارية في الصحف والمجلات القديمة والاستماع لتسجيلات صوتية بُثت عبر المذياع تكفي لتشكيل وصف للإعلان التجاري قبل عصر التقنية المعاصرة ، ومن المفيد أن نشير إلى بعض الصفات التي ميزت الإعلان الكتابي ، نحو حجم الخط ونوعه ورسومات وأشكال تقريبية للسلعة ومساحة الإعلان لتحقيق قدر من الجاذبية للنص المطبوع ، أما ميزات الإعلان الصوتي فأبرزها اختلاف طبقة الصوت والنبر والتنغيم لجذب انتباه السامع للنص .

وأضحى الإعلان التجاري في العصر التقني بناء ثقافيا مركبا و مبأرا ، تجتمع فيه مؤثرات فنية يصعب حصرها نحو الصورة والأيقونة والرمز واللون واللغة ... الخ ،

وتجاوزت وظيفة الإعلان في العصر التقني الإخبار والإعلام إلى التأثير والإثارة ، وتحول دور المتلقي المستهلك من قارئ خبر أو مستمع في الإعلان البدائي يبحث عن حاجته

الاستهلاكية إلى مستهلك يتعامل مع السلعة وفق منظور أيدلوجي ، وفي الوقت ذاته يجد المستهلك نفسه أمام بناء ثقافي مشبع بأطياف التناص حينما يشاهد الإعلان التجاري التسويقي .

وتأسيسا على ما سلف لم تعد بنية الخطاب الإشهاري بريئة من إيحاءات ودلالات خارجية تمس الخطاب الثقافي للمستهلك ، فاللغة لم تعد محايدة ، إذ إن اسم المنتج أو المحل التجاري لا يقتصر على تحديد الهوية الإنتاجية والتجارية ، فقد تضمنت لغة الإعلان دلالات ثقافية تتوزع على مسارات سياسية ودينية ووطنية ، ولم يعد اللون جماليا فحسب ، إذ إن البعد اللوني في الخطاب الإشهاري أضحى خطابا أيدلوجيا بما يحويه من تناص ، وكذلك بقية مكونات الخطاب الإشهاري التي ستتجلى دلالاتها في حنايا الدراسة .

التناص المكاني

يتضمن الخطاب الإشهاري تناصا مكانيا يحوي تاريخيا راسخا في البنية الثقافية في تجلياتها الدينية والوطنية ، وبخاصة المكان الذي يضيء مساحة من أمجاد الماضي وانتصاراته ، فلم يعد المكان عنصرا محايدا في الإعلان التجاري أو مؤشرا يحدد منطقة جغرافية ، بل أضحى خطابا ثقافيا يختزل منظومة فكرية وفضاءات وجدانية ، كما هي

الحال في اللوحة الإعلانية التي تحمل اسم (مخابز حطين) الذي يختزل أحداثا تفضي إلى إضاءة ذاكرة المستهلك الذي يتفاعل مع منظومة القيم التي تكمن في اللوحة الإعلانية ، وهذا التفاعل يؤدي إلى تحقيق الهدف التسويقي ؛ لأن التناص الذي يحويه الإعلان سيوجه المستهلك نحو الهدف الذي يتناغم مع مشاعره وأفكاره ، وسيَحدث تقاطع لاشعوري بين حاجة المستهلك للشراء ودلالة التناص في الإعلان التجاري ؛ لأن منظومة القيم التي تشتمل عليها (حطين) وما يرتبط بها من انتصارات صلاح الدين تؤثر على البنية الشعورية واللاشعورية للمستهلك ، وربما تنشأ علاقة نفسية بين حاجة المستهلك للخبز ومخابز حطين

ويحرص الخطاب التسويقي على تخليد عروبة المدن والمناطق في فلسطين التاريخية (1948) ،في أسواق ما يعرف بالضفة الغربية (1967) إذ إن انتشار اللوحات الإعلانية والآرمات التجارية التي تحمل أسماء المدن الفلسطينية التي



خضعت للتهويد أو لتحريف أسمائها يشكل خطابا وطنيا سياسيا موجها للمستهلك ، فهذه اللوحة الإعلانية تختزل خطابا سياسيا مبأرا ، إذ تؤصل الاسم العربي لما يُسمى مدينة (تل أبيب) التي كانت تُعرف بــ(تل الربيع) كما تخلده اللوحة ، ويكاد الاسم العربي الأصيل يغيب من الذاكرة العربية ، فجاء الإعلان التجاري رفضا للتسمية العبرية الدخيلة ، وموقفا

سياسيا مقاوما لواقع التهويد للمدن الفلسطينية . والمستهلك أمام هذا التأصيل الوطني لا يملك إلا التفاعل مع الخطاب التسويقي ، وقد تنشأ علاقة وجدانية نفسية بين المستهلك والمحل التجاري .

ولا يخفى أن تأصيل المكان في الإعلان التجاري يجسد الصراع بين واقع التغريب وطموح التعريب ، ويؤسس لثقافة تعريب النص اللغوي في الخطاب الإشهاري التجاري ، فقد أصبح النص اللغوي المصاحب للإعلان التجاري مزيجا من اللغات الأجنبية ، ومركبا ثقافيا مشوها يشير إلى اغتراب لغوي في ميدان الصراع بين الأنا والآخر ، وتشكل هذه الظاهرة تحديا قوميا ووطنيا تستحق الرصد والدراسة والمعالجة .

ومن يتجول في الأسواق والميادين العامة يشعر أن جغرافيا المكان قد تحولت إلى جغرافيا سياسية ، فقد أصبحت الإعلانات أيقونات تشع دلالات وطنية تستحضر إفرازات النكبة ، وتضيء آفاق العودة ، وتجمع أجزاء الوطن كما



يتجسد في هذه اللوحة التي تحمل اسم بيسان الحاضرة الغائبة . وينبغي أن ننوه إلى أن قسما من الفلسطينيين الذين نزحوا عن مدنهم في فلسطين التاريخية يعيشون في مدن الضفة الغربية (1967) ، ومن البدهي أن تتشكل علاقة وجدانية بينهم وبين مدنهم التي نزحوا عنها ، فالإعلانات والآرمات التي تحمل أسماء مدنهم نحو بيسان وحيفا وعكا

وغيرها ليست إعلانا تجاريا محايدا بل هي تاريخ وذكريات ومستقبل آت ، ومن المألوف أن تتشكل بينهم وبين الخطاب التسويقي علاقة خاصة .



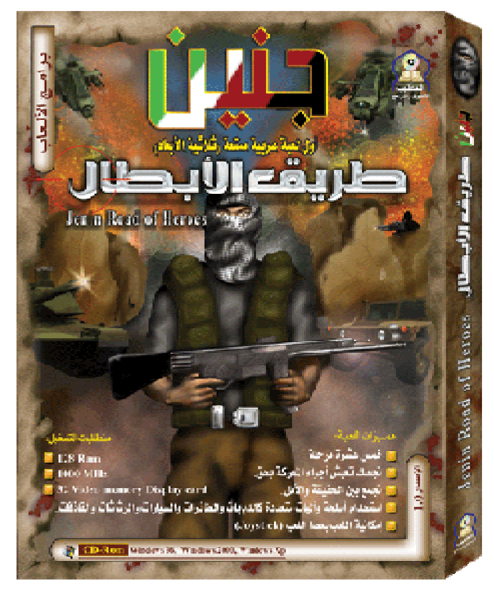
ويتجاوز الإعلان التجاري مساحة المدينة ليشمل منطقة جغرافية تضم عددا من المدن الفلسطينية في فلسطين التاريخية ، ويحقق هذا النوع من الإعلان تناصا أكثر اتساعا مما يحققه الإعلان الذي يقتصر على مدينة واحدة ؛ لأنه يخاطب شريحة واسعة من المستهلكين كما يبدو في اللوحة التي تتخذ اسم الجليل عنوانا .

التناص السياسي في ثقافة الطفولة

يمتلك الخطاب الإشهاري مهارات فنية ولغوية تتناغم مع البنية الثقافية للأطفال والفتيان الذين يسهل التأثير والإثارة عليهم ، ولعل أبرز ما يؤثر في ثقافتهم هي الشخصية النموذج التي يسعون إلى محاكاتها أو التعرف عليها ، إذ إن الشخصية النموذج تختصر المراحل الزمنية وتختزل عصارة التجارب التي يقتضيها تحقيق الذات ، وهذا يفسر توظيف صور الفنانين ولاعبي الكرة وغيرهم لتسويق سلع مختلفة ، وقد تكون الشخصية النموذج شخصية ذهنية غير محددة كشخصية الفدائي أو البطل الذي يجسد منظومة من القيم ويرسم فضاءات وجدانية انفعالية في ثقافة الطفل . ويزداد تعلق الطفل بالشخصية الذهنية التي تمثل

حدثا مثيرا يأسر أفكار الطفل ومشاعره ، وحينما يُوظَف هذا البناء الثقافي في تسويق سلعة ما ، فإن الهدف التسويقي للخطاب الإشهاري سيتحقق بلا شك .

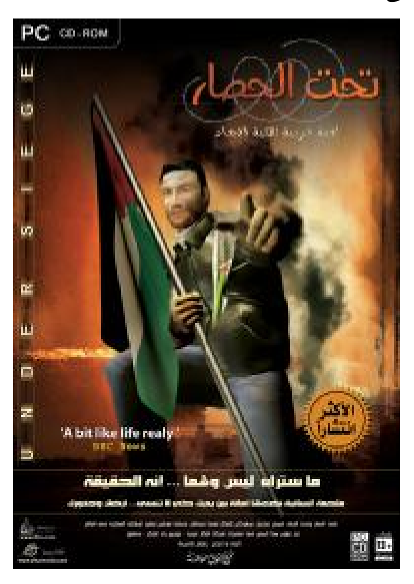
تمثل الصورة الآتية غلاف أسطوانة (c d) لألعاب الأطفال والفتيان ، وقد حرص المنتج على حشد حزمة من الأيقونات الفنية التي تحمل في حناياها مثيرات وطنية خالدة في الذاكرة الشعبية ، إذ إن محتوى الأسطوانة يجسد معركة مخيم جنين التي ارتقت إلى مستوى بطولي مائز ، وتردد صداها في وسائل الإعلام التي أطلقت عليها أسطورة مخيم جنين .



وقد حرص الخطاب الإشهاري لهذا المنتج على توظيف أبرز المثيرات البصرية والذهنية لإفرازات الانتفاضة ؛ إذ لا يخفى أن صورة الشاب الذي يمتشق سلاحه ، ويتخذ من الكوفية الفلسطينية لثاما تُجسد الشخصية النموذج للشاب المقاوم ، وهو النموذج الذي يحظى بإعجاب المستوى العمري الذي أُنتجت له هذه السلعة ، وبهذا تتحقق مقومات الإثارة والانفعال والجاذبية لهذا المنتج . ويحوي الغلاف بعدا وطنيا آخر من خلال الألوان التي كُتبت بها كلمة جنين ، فالألوان الأربعة تجسد العلم الفلسطيني الذي يشكل مؤثرا وطنيا على المستهلك ، ولا تقتصر المثيرات الإشهارية على البعد الوطني ، بل تمتد إلى البعد القومي من خلال استراتيجية غلاف الأسطوانة الذي حمل عبارة (أول لعبة عربية ممتعة) ، وتختزل هذه العبارة خطابا معلنا ومضمرا ؛ فهي تشجع على التسويق القومي من جهة ، وتقدم بديلا عن المنتجات الأجنبية (الألعاب الإلكترونية) بما

تثيره من دلالات الحس القومي التجاري . ويتضمن غلاف الأسطوانة خطابا سيميائيا مشبعا بالإثارة والمغامرة وأجواء الحرب التي تجسد معركة مخيم جنين وذلك من خلال المشاهد السينمائية للطائرات والدبابات والنيران المشتعلة ، وهي مشاهد تأسر مخيلة المستهلك وتدفعه بلا تردد لشراء الأسطوانة ليشاهد تفاصيل أسطورة مخيم جنين .

وللمنتج السابق تجليات إشهارية أخرى تنهض على المثيرات البصرية و الذهنية ، ولا تختلف إلا في الإخراج الفني لأيقونات الغلاف والخطاب اللغوي المؤسس على التناص السياسي والوطني ، إذ يبدو الشاب المقاتل بلا لثام على خلاف ما حرص عليه غلاف الأسطوانة الأولى ، ويجسد الغلافان ظاهرتين في مجتمع المقاومة ؛ إذ يمثل اللثام في غلاف المنتج الأول ثقافة المقاومة السرية ، ويمثل كشف الوجه في الغلاف الثاني ثقافة



المقاومة العلنية ، وكلاهما يؤثر على ثقافة الاستهلاك ؛ لأن الصورة خطاب ثقافي يوجه سلوك المستهلك الذي يختار بين السلعة التي تدعو للمقاومة السرية أو السلعة التي تشجع على المقاومة العلنية . ويختزل عنوان الأسطوانة (تحت الحصار) بعدا سياسيا ، وبخاصة أن الخلفية الفنية للعنوان مستمدة من الواقع ؛ فالأسلاك الشائكة مشهد يجسد ديمومة المعاناة ، وما دام عنوان الأسطوانة يتضمن وقائع يومية فإن المستهلك يتوق إلى ما يجسد واقعه ، وأزعم أن الإنسان يحب أن يشاهد تفاصيل حياته مصورة كما يحب أن يشاهد ذاته في المرآة . وتبلغ التقنية الفنية ذروة الإبداع في ملامح وجه المقاتل الذي يفيض تحديا

وإصرارا وإرادة ،وهي من مكونات البنية النفسية والثقافية للمجتمع الفلسطيني ، ولا شك أن هذه المكونات تؤثر في ثقافة المستهلك.

وقد جمع غلاف الأسطوانة الثانية بين الخطاب الفني الذي تقدمت دلالاته الإشهارية ، والخطاب اللغوي الذي يتمثل بعبارتين ؛ الأولى :(ما تراه ليس وهما ... إنه الحقيقة) والثانية : (ملحمة إنسانية نضعها أمانة بين يديك كي لا تنسى ... أرضك وجذورك) ، فالعبارة الأولى توجه تفكير المستهلك وتنفي احتمال أن يكون مضمون الأسطوانة خيالا علميا أو إنتاجا سينمائيا ، وتؤكد أن ما تحويه حقيقة لا وهما ، ولا يخفى أن الحقائق تفضي إلى الإقتناع ، وسلوك المستهلك محكوم بقناعاته وفلسفته في الحياة . والعبارة الثانية تحمل في حناياها خطابا أخلاقيا ، فقد أضحت الأسطوانة أمانة بيد المستهلك كي لا ينسى أرض أجداده وجذوره وفق النص اللغوي للخطاب الإشهاري .

ويمكن تجسيد المثيرات التي وظفها الخطاب الإشهاري في الغلافين بالشكل الآتي :



وقد صدر في فلسطين أول فلم كرتوني يصور نكبة فلسطين (1948) بعنوان (حكاية مفتاح)، وهو من إنتاج شركة (جحا تون) التي ترأس إدارتها الفنانة أمية جحا ، ويختزل الإعلان التسويقي للفلم فضاءات القضية الفلسطينية ، إذ يتجلى مشهد النزوح والهجرة القسرية من خلال جموع الفلسطينيين الذين يحملون أمتعتهم على رؤوسهم وظهورهم ، وهو مشهد راسخ في



الذاكرة الفلسطينية ، وفي مقابل هذا المشهد تبرز صورة الطفل قابضا على المفتاح رمز عودة النازحين إلى الوطن ، ويتماهى المفتاح الرمز مع دلالات التحدي والإصرار التي تتجلى في ملامح الطفل ، ويتضمن الإعلان التسويقي مشاهد دامية من الانتفاضة تتجسد في الأم التي فجعت بابنها الشهيد ، وفي مقابل تفاصيل معاناة النكبة ودموية الانتفاضة يظهر جندي الاحتلال الذي لا تخلو ملامحه من الدهشة والذعر .

ويكفي أن نقتبس من تصريح للفنانة أمية جحا للكشف عن البعد السياسي للإعلان التسويقي للفلم الكارتوني (حكاية مفتاح) وذلك بقولها : ((إن إنتاج هذا الفيلم وبلورته بهذا القالب الكارتوني نظرا لما أصبح لرسوم الكارتون من تأثير قوي وفعّال على من هو معني بمتابعته خاصة إن كانت تلك الرسوم تحمل معاني وأفكارا ودلالات واتجاهات معينة، لذا فقد تم إنتاج الفيلم وبلورته بهذا القالب لنرسخ لدى الطفل الفلسطيني بشكل خاص مفهوم

حق العودة وهو حق مقدس لا يمكن التنازل عنه أو التفريط فيه، وللطفل بشكل عام أينما وجد على وجه الأرض لننقل الصورة الحقيقية لما حدث لأطفال ونساء ورجال فلسطين من تنكيل وتعذيب وتهجير من قراهم عنوة وغصبا لتعزيز مبدأ التفاعل والتأييد لحق عودة أقرانهم من الأطفال وذويهم الى بيوتهم وقراهم))

وللفلم الكارتوني غلاف تسويقي آخر أكثر إغراء للمشاهد إذ يبدو فيه تعاقب الأجيال في ثقافة العودة ، فالأجداد والآباء الذين قضوا قبل أن يعودوا إلى الوطن يرقبون بحرص وفرح

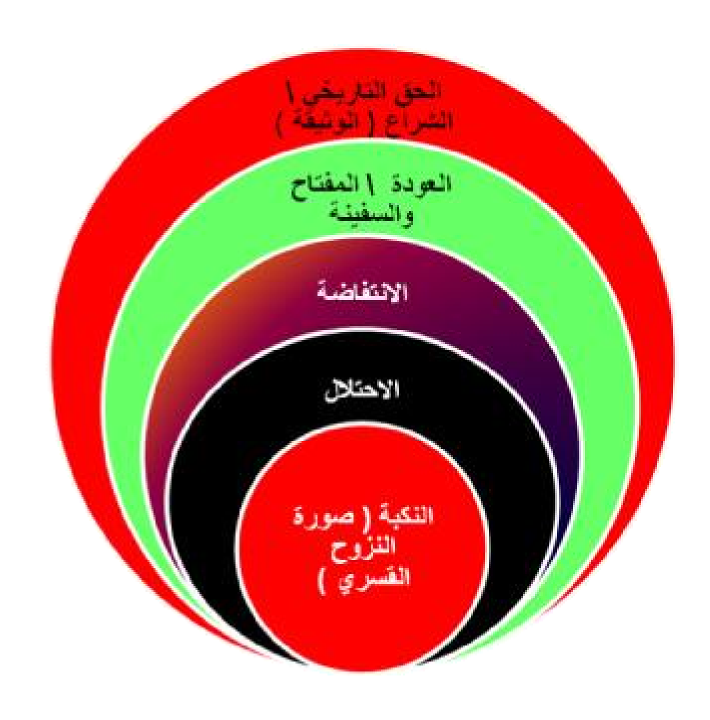


عودة الأبناء والأحفاد في سفينة العودة التي تحمل الأسرة الفلسطينية ، ويبدو المفتاح الرمز مجدافا ، كما يتخذ المفتاح وهو عنوان الفلم شكلا فنيا آخر في أعلى الغلاف إذ تمتزج اللغة بالشكل الفني ، فتبدو حروف المفتاح تجسيما للمفتاح نفسه واللافت أن الغلاف التسويقي جمع بين التقنية الفنية



والعناصر الحقيقية ، فالشراع ليس رمزا فنيا وإنما وثيقة فلسطينية حقيقية صادرة زمن حكومة فلسطين إبان الانتداب البريطاني عن دائرة تسجيل الأراضي في غزة بتاريخ 16 \ 8 \ 1928 ، ولا ريب أن التوظيف الوثائقي في البناء الفني يحول غلاف الفلم من لوحة دعائية تسويقية إلى حقائق معززة بالوثائق .

وقد تماهت وتداخلت الرموز الفنية مع فضاءات القضية الفلسطينية في الخطاب الإشهاري لغلاف فلم (حكاية مفتاح) ، ولعل من المفيد أن نجسد التماهي والتداخل بالشكل الآتي مع التنويه أن ألوان الشكل ليست حيادية ، وأن تدرج الفضاءات مؤسس على بنية زمنية تاريخية ، كما ينبغي أن يُنظر إلى الفضاءات من الأسفل إلى الأعلى .



التناص الديني

1 – القدس أيقونة تجارية

تحرص الشركات التجارية على توظيف المثيرات الدينية التي تؤثر على تفكير المستهلك وسلوكه ، نحو ما قامت به شركة إيطالية من كتابة كلمة القدس على سراويل الجينز التي صممت للمسلمين ، وقد حرصت الشركة على توفير مزايا خاصة لهذه السراويل تتيح حرية الحركة أثناء الركوع والسجود والجلوس ، ولم تكتف الشركة بتوظيف اسم القدس للتأثير



على المستهلك المسلم واستقطابه ، بل أضافت إلى المنتج بعدا لونيا إسلاميا تبدى بخيوط خضراء على جوانب السروال ، إذ يكتسب اللون الأخضر في الخطاب الثقافي الإسلامي دلالة فكرية ونفسية تزيد من منسوب التأثير على المستهلك الذي يجد نفسه أمام خطاب ديني

أيدلوجي يقتضي تفاعلا مع المنتَج ، وغالبا ما يكون التفاعل استجابة أو شراء للمنتَج ، إذ لم يعد المنتَج حاجة أو سلعة استهلاكية بل استجابة لقضية دينية مقدسة تمور في وجدانه ، أو انحيازا لموقف سياسي تشكل القدس فيه بؤرة فكرية . وعلى الرغم من أن مسؤولة إنتاج القدس جينز (سوزانا كافالي) قد نفت البعد الأيدلوجي المضمر في المنتج ، إلا أن نفيها لا يلغي العلاقة التناصية في بعديها الديني والسياسي بين المنتج والمستهلك .

إن إضافة كلمة القدس على منتَج معروف ومتداول منذ أمد توفر على الشركة المنتجة التكلفة الباهظة لإعلانات التسويق ، فالخطاب المضمر في كلمة القدس يغني عن التقنية الإعلانية وتكاليفها ، ويحول السلعة المعهودة إلى سلعة جديدة ذات أبعاد تناصية مكثفة .

واللافت أن الشركة اختارت مدينة كراتشي جنوب باكستان لإقامة مصنع الجينز ، ولهذا الاختيار مسوغات تسويقية تعتمد على الكثافة الديموغرافية الإسلامية ، وأزعم في هذا السياق أن هدفا فكريا يكمن في الاختيار المكاني لإنتاج سراويل القدس جينز ؛ فمن المعلوم أن الباكستانيين يتمسكون بزيهم التراثي الوطني على اختلاف مشاربهم الاجتماعية والثقافية ، واستئناسا بهذا الواقع فليس من المغالاة القول إن الاختيار المكاني لمصنع الجينز محاولة لتحقيق عولمة في السياق الفلكلوري في مساحة إسلامية شاسعة .

وقد حققت باكورة الإنتاج نسبة مبيعات لافتة كما أفادت وسائل إعلام الكترونية ، فقد بيع من المنتج عشرة آلاف سروال ، وهي وجبة تجريبية في الأسواق الإيطالية ، وتلقت الشركة خطابات تجارية من أمريكا تطلب مليون سروال من جينز القدس ، ومن المتوقع أن يكون الشرق الأوسط سوقا رائجا لهذا المنتج .

ولا يقتصر توظيف التناص الديني للقدس في الخطاب الإشهاري على الشركات الكبرى ، فقد أضحت القدس أيقونة تجارية تُستثمر في السلع الإنتاجية والإعلانات التسويقية ولوحات أو آرمات المحلات التجارية ، وظهر في الأسواق أشكال من الأشغال اليدوية تختزل خطابا دينيا مرتبطا بالقدس ، وبخاصة ما يعرف بالميداليات التي تجسد القدس مضافا إليها شعارات تجسد خطابا دينيا وسياسيا كما يبدو في ميدالية القدس التي تحوي عبارة (القدس لنا) وهي



خطاب لغوي مبأر، يختزل الحق العربي الإسلامي في القدس ، ويكشف عن مفاصل الصراع السياسي العقائدي حول القدس ، ويعري المزاعم الصهيونية ، والمستهلك أمام هذه السلع ليس مشتريا فحسب بل متبنيا لقضية ، ومعبرا عن موقف أو رأي ، لقد تحولت القدس في الخطاب الإشهاري من علامة تجارية ووسيلة تسويق إلى قضية دينية تستحوذ على البنية العميقة لثقافة المستهلك .

ولا بأس أن ننوه– وإن كان التنويه خارجا عن الخطاب الإشهراي – إلى ظاهرة تتسم بالخطورة وهي ظهور صورة قبة الصخرة بدلا من المسجد الأقصى في الخطاب الإشهاري التجاري وفي الخطاب الإعلامي عامة ، ولا يخفى أن قبة الصخرة لا ترتقي إلى مستوى القداسة التي يتسم بها المسجد الأقصى الذي يتعرض إلى محنة بفعل الحفريات التي تجري أسفله منذ أكثر من ثلاثة عقود ، واستئناسا بهذا التنويه ينبغي أن يكون المسجد الأقصى

محورا سيميائيا في الخطاب الثقافي بدلا من قبة الصخرة ، ومن المعلوم أن المسجد الأقصى يشمل كل ما هو قائم داخل أسوار القدس العتيقة .

ولا يخلو الخطاب الإشهاري من الاهتمام بما نوهنا إليه ، إذ ظهرت في الأسواق ميدالية



تجسد الأقصى وتحمل عبارة (لبيك يا أقصى) ، ولعل مسوقي هذا المنتَج أكثر دراية بالتناص الديني والسياسي الذي يحقق استجابة واعية من المستهلك الذي يعلن من خلال شرائه لهذا المنتَج عن تلبيته لنداء الأقصى الجريح .

ويحرص الخطاب الإشهاري على التناغم بين البعد الديني للأقصى ونوع السلع التي تباع في



المحلات التجارية ، وهو تناغم يعزز الإقناع لدى المستهلك ، ويوفر مصداقية بين العنوان والمحتوى ، ويعتمد إقناع المستهلك في هذا الخطاب على ثلاثة معطيات بصرية ذهنية ؛ الأول : المثير اللغوي والتجسيمي للأقصى ، إذ يبرز اسم الأقصى والمجسمُ الرمز ، والثاني : المثير اللوني ، إذ ظهرت عبارة (الملبوسات الشرعية) باللون الأحمر لتنبيه المستهلك على نوع السلعة وللتأكيد على التناغم

بين عنوان المحل التجاري ومحتوياته ، والثالث : المستوى الكمي للهدف وهو الثياب الشرعية المعروضة.

ولعل الأكثر إثارة أن يوظف التناص الديني للقدس في الأسواق التجارية في المنفى وبخاصة في أوروبا وأمريكيا ، إذ إن للقدس في المنفى عبقا دينيا مائزا ، ونكهة مقدسة ، ففي هولندا مطعم فلسطيني يحمل اسم القدس باللغتين العربية والانجليزية ، وقد أضاف صاحب المطعم كلمة (حلال) على واجهة المحل تعزيزا للتناص الديني



للعنوان . ويوحي الخطاب اللغوي في هذا السياق إلى خصوصية جغرافية لموقع المطعم ، فليس من المألوف أن يكون الخطاب اللغوي موجها لغير المسلمين والعرب ، ولا يخفى أن الخصوصية الديموغرافية تحدد لغة الإعلان التجاري .

2 – حرب الكوكاكولا

قد نتفق أن أكثر السلع التجارية من المشروبات الغازية التي تواجه تحديا تسويقيا هي منتَج (الكوكا كولا) الأمريكي الذي أضحى رمزا للسياسة الأمريكية وبخاصة في المناطق ذات التوتر السياسي



، وقد غدا الامتناع عن تناول المشروب الأمريكي تعبيرا عن رفض الانحياز والازدواجية في السياسة الأمريكية . وقد أفاد بعض الشركات والأفراد من الاحتقان النفسي من المنتَج الأمريكي ، فشرعوا بإنتاج مشروبات غازية بديلة عن المشروب الأمريكي ، وأضفوا عليها خطابا إشهاريا دينيا ، فظهرت في الأسواق عبوات تحمل أسماء (مكة كولا ، وقبلة كولا ، وزمزم كولا) باللغتين العربية والانجليزية ، ولا يخفى التناص الديني الذي يكمن في مكة المكرمة وقبلة المسلمين وماء زمزم ، وهو تناص قادر على الإفادة من الاحتقان النفسي الناجم عن المشروب الأمريكي الذي ارتبط في ذهن المستهلك بالسياسة الأمريكية .وقد أسس شركة مكة كولا رجل الأعمال التونسي توفيق مثلوثي في فرنسا، وأُطلق المنتَج في نوفمبر 2002 كوسيلة لدعم الشعب الفلسطيني عن طريق تلبية الطلب لبديل للمنتجات الأمريكية في الدول الأوروبية كما ورد في موسوعة ويكيبيديا الإلكترونية ، ومع أن الشركة تم تأسيسها في فرنسا فإن المقر الحالي للشركة هو في دبي في الإمارات العربية المتحدة، وتباع مكة كولا حاليا بشكل رئيسي في الشرق الأوسط بالإضافة إلى بعض مناطق أوروبا و آسيا و أفريقيا، وبالإضافة إلى المشروب الغازي الأساسي فإن الشركة تنتج أيضا عدة مشروبات بنكهات مختلفة كالتفاح والبرتقال وغيرها.

ويحسن بنا أن نقتبس تصريح (داجمار لومان) المسؤولة عن توزيع منتج مكة كولا " ورد في موقع (إسلام اون لاين) إذ أكدت أن المشروب يلقى رواجًا هائلاً بين الشعب الألماني هذه الأيام، حيث إن "كوكا كولا" أصبحت رمزًا للسياسات الأمريكية؛ ولذلك يبحث الألمان عن شيء بديل ومختلف. وتضيف "لومان" أن الألمان وهم يشربون "مكة كولا" يقومون بإدلاء بيان سياسي ضد السياسة الأمريكية بالعراق، حيث إن 81% من الشعب

الألماني يرفض الحرب على العراق. وتضيف أنه تم بيع مليوني زجاجة حتى الآن في ألمانيا وفرنسا وبريطانيا، ويتخذ مشروب "مكة كولا" شعار "لا تشرب كالأحمق.. بل اشرب ملتزمًا .



وانطلقت قبلة كولا في السوق البريطانية في فبراير 2003 ومع الاهتمام الإعلامي القوي الذي حظيت به توزعت في عموم بريطانيا خلال شهور. وأدى ذلك إلى اهتمام الأجهزة الإعلامية العالمية بها مما وفر لها عروضا للتوزيع حول العالم مع موزعين وبالتالي وصلت لأمريكا الشمالية وآسيا ومن ضمنها كندا وهولندا وباكستان وبنجلاديش وتركيا وماليزيا (انظر موسوعة ويكيبيديا الإلكترونية). وقد أفادت وسائل إعلام الكترونية أن شركة قبلة كولا قد خصصت 10 بالمائة من أرباحها لدعم الجمعيات الخيرية الإسلامية ، ويحقق هذا الخبر تأثيرا دينيا على جمهور المستهلكين ، ولو تأملنا اللوحة الإعلانية لتبين لنا أن المعمار الفني يتسم بتداخل الأبعاد



؛ فهي تحوي بعدا إنسانيا يتمثل بالنسبة المئوية المخصصة لدعم الجمعيات الخيرية الإسلامية مما يدفع المستهلك للشراء وفي نيته دعم الجمعيات الخيرية ، على اعتبار أن المنتج أصبح وسيطا بين المستهلك والهدف الخيري . وتحوي بعدا جغرافيا يتجسد بجزء شاسع من خريطة العالم التي تبرز فيها صورتا الكعبة والقدس وهما مؤثران يختزلان تناصا دينيا . وتحوي بعدا سياسيا من خلال حزمة من مشاهد تنكيل قوات الاحتلال الصهيوني بالشعب الفلسطيني وبخاصة الأطفال الشهداء والجرحى ، وتكشف اللوحة الإعلانية عن ثقافة الاختيار لدى المصمم الذي اختار صورة محمد الدرة الذي استشهد في أحضان والده ومن المعلوم أن هذه الصورة الفوتوغرافية قد أحدثت زلزالا في الأعلام الدولي وسببت حرجا غير مسبوق لمنظمات حقوق الإنسان .



وكانت زمزم كولا في الأصل هي الشريك الإيراني لبيبسي كولا منذ عام **1954** إلى أن أصبح للمنتج شركة خاصة مسئولة عن إنتاجه في أعقاب الثورة الإسلامية عام **1979** .

إن النجاح الذي حققته المشروبات الغازية البديلة عن المشروب الأمريكي تؤكد أن الاستهلاك أصبح ثقافة فكرية سياسية . وقد قيل في سياق الفلسفة : (تكلم لأعرفك) ،

واستئناسا بالمنظور الفلسفي ، فيمكننا أن نؤسس مقولة في سياق السياسة (اشتر لأعرفك) وبهذا لم تعد ثقافة الاستهلاك مقصورة على الخبرة بالعناصر الغذائية التي تحويها السلعة أو بمستوى الجودة وتاريخ الصلاحية ... الخ ، بل أضحت خطابا سياسيا ودينيا يعكس البعد الفكري للمستهلك الذي يتفاعل مع الخطاب المضمر للسلعة .

الخطاب الثقافي في معارض الأشغال والحرف اليدوية



ويوظف الخطاب الإشهاري أبرز المثيرات الوطنية في معارض الصناعات الغذائية الفلسطينية التي تقام في المنفى وبخاصة في الفضاء الأوروبي والأمريكي ، ولا يخفى أن القطاع الصناعي الفلسطيني يفتقر إلى أدنى مقومات البنية التحتية لأسباب سياسية لا تخفى على أحد ، وعليه فإن معارض الصناعات الغذائية لا تهدف إلى تسويق تجاري أو أرباح وإنما تحرص على تسويق المشروع الوطني الفلسطيني الذي يقتضي إبراز الشعارات الوطنية الكبرى كما هي الحال في صورة المعرض الذي يظهر فيه عدد من اللوحات الجدارية الفلسطينية التي تتمثل بخريطة فلسطين ولوحة يوم الأرض التي يعلوها العلم الفلسطيني . ولا شك أن زائري هذه المعارض من

الأوروبيين والأمريكيين لا يبحثون عن سلعة استهلاكية ، وإنما يسعون إلى تسجيل موقف سياسي داعم للمشروع الوطني ، وأما الزوار من الجاليات العربية عامة والفلسطينية خاصة فيحرصون على التواصل والتضامن مع مستجدات الأحداث على الساحة الفلسطينية . وأزعم أن معرض الصناعات الغذائية في المنفى هو مؤتمر سياسي مفتوح يحوي خطابا تجاريا معلنا وخطابا سياسيا مضمرا .

وتخرج بعض المعارض التجارية عن الخطاب السياسي المضمر لتعلن شعارا سياسيا إنسانيا كما حدث في المؤتمر السنوي الذي تنظمه المنظمات الإسلامية الفرنسية والمعروف بـــ"البورجي"، الذي أقيم بتاريخ 5-5-2006 في شمال العاصمة باريس ، إذ تتجلى عبارة (فقراء مشردون محرومون ، لكن من حقهم العيش بكرامة) ويختزل هذا الخطاب اللغوي شحنات عاطفية تُحدث اهتزازا أو استجابة من المستهلك ،

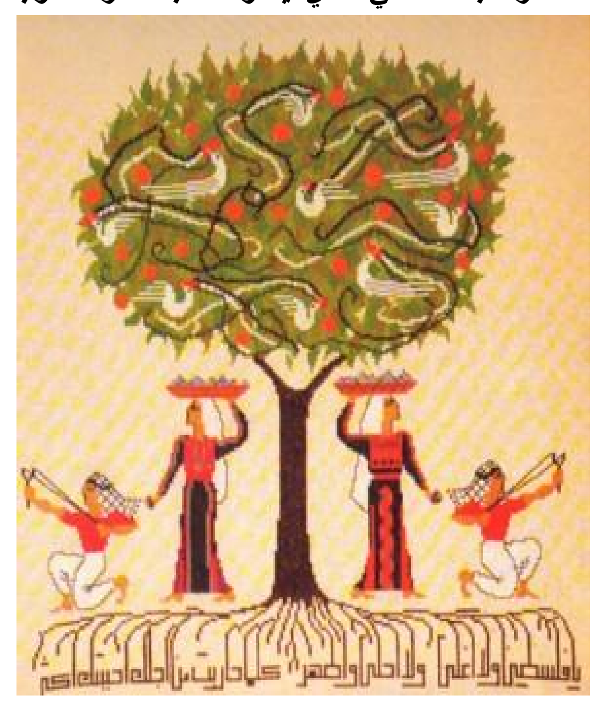


وكان ينبغي أن يتضمن ذلك الخطاب اللغوي لمسات من ثقافة المقاومة ؛ لأن اقتصاره على دلالة الفقر والتشرد والحرمان يختصر التجربة الفلسطينية في بعدها الإنساني ويعزلها عن بعدها النضالي . كما أن المستهلك ليس مستقبلا للتأثيرات الوجدانية فحسب بل يتفاعل مع مفردات ثقافة المقاومة .



وتحرص بعض المعارض على تجسيد الهوية الوطنية من خلال إقامة معارض الأشغال اليدوية التي تختزل أبعاد التراث الشعبي الفلسطيني الذي يتعرض منذ عقود إلى محاولات الطمس والتغييب ، وغدت المطرزات الفلسطينية مؤشرا وطنيا يحفز المستهلك على شرائها اعتزازا بأصالة التراث ورفضا لمحاولات التغييب والتغريب والتهميش . ويحرص المشرفون على معارض الأشغال اليدوية على إبراز العلاقة العضوية بينها وبين الرموز الوطنية الكبرى كما تجلى في الصورة التي يتوسطها العلم الفلسطيني ، وفي الصورة الآتية التي تحولت فيها الكوفية الفلسطينية إلى نوع من أنواع الملابس . إن تجليات التراث الفلسطيني في المعارض الوطنية والدولية جزء رئيس من ثقافة المقاومة والصمود ، وهي تجسد عبق التاريخ ونكهة الأصالة وامتداد الجذور .

والتطريز الفلسطيني ليس منتجا فنيا محايدا بل خطابا ثقافيا ينهل من التاريخ رونقا يثير الذاكرة ، ويستمد من الواقع السياسي عناصر البناء الفني الذي يغدو خطابا ملتزما موجا للمستهلك . إن عناصر البناء الفني في هذه القطعة التطريزية تنصهر مع الدلالات الوطنية والوجدانية ، فالشجرة التي تتماهى مع ألوان العلم الفلسطيني تجسد الوطن الذي يتوق إلى الحرية من خلال حمائم السلام التي تحلق في فضاء الوطن \ الشجرة وبهذا تغدو الشجرة رمزا لوطن منتظر



وينبثق من الشجرة رمز آخر يتمثل بأعلى الجذع الذي ينتصب شارة نصر ، وعلى جانبي الشجرة الرمز يتجسد النضال الجماعي من خلال الرجل بالكوفية الفلسطينية الذي يدافع بالمقلاع عن الشجرة الوطن ، والمرأة بزيها الوطني تمده بحجارة للمقلاع ، وتنتهي قطعة التطريز بل اللوحة الإبداعية بجذور الشجرة التي تحولت إلى خطاب لغوي وجداني بكلماته :

يا فلسطين ولا أغلى ولا أحلى وأطهر كلما حاربت من أجلك أحببتك أكثر

تماهي الفن والفكر

يحوي الإعلان التجاري مخزونا وطنيا استراتيجيا حينما يجسد أبرز الثوابت الوطنية وبخاصة حق العودة للاجئين الذي يشكل عصبا نابضا في ميدان الصراع ، وتحديا في مسار المفاوضات . فالخطاب التجاري الموسوم بـــ (مطبعة العودة) يتناغم مع الخطاب السياسي الذي تلهج به وسائل الإعلام ، ويتقاطع مع الحس الوطني للجماهير التي تتمسك بحق



العودة . ويبدو أن مصمم الإعلان يتمتع برؤية سياسية وموهبة فنية ، فقد جاء الإعلان

مكونا من مساحتين ، الأولى : تمثل وسائل عودة اللاجئين من الشتات ، إذ تظهر صورة الطائرة المحلقة والمتجهة نحو الأمام ، وصورة السفينة أو الباخرة التي تمخر عباب البحر باتجاه الوطن . والثانية : تمثل بعدا جماليا للوطن ،إذ تظهر الشلالات والتلال الخضراء رمزا للوطن المنتظر .

المحتويات